

نـزار قبّاني

سَايكُولوجيّةُ قِطّة

(نصوص حرّة)

١

■ فيكِ.. كُلُّ طباعِ القِطَط المتوحِشَّةْ...

وعُدْوانيّةُ سَمَكِ القِرْشْ..

ليس لكِ وَطَنٌ نهائيّ

ولا رَجُلٌ نهائيّ..

شَهَواتُكِ مؤقّتَةْ..

وعُشّاقُكِ مُؤقّتونْ..

وإقامتُكِ المعروفَةْ

هي تحت معاطف الرجالْ

وفي غمائم التبغْ..

ورائحةِ القهوةْ...

٢

نَهْدَاكِ.. لا يعترفانِ بالجُغْرافيا

ولا يلتزمانِ بقواعد المُرورْ

ليسَ من السَهْلِ تعليبُكِ

لأنّ الريحَ لا تُعلّبْ....

ولا من الممكن اعتقالُ أنُوثتك

لأنّ البرقَ، لا يُوضَعُ في قارورةْ.

لا تستقرّينَ على غُصْنِ شَجَرةْ

ولا على ذراعِ رَجُلْ....

تلهثِينَ وراءَ كُلِّ القطاراتْ

وليسَ لكِ أرْصِفَةْ

وتُبْحرينَ على كل السُفُنْ

وليس لكِ موانيءْ..

من المجموعة الشعرية (لا غالب إلاّ الحب) التي ستصدر قريباً.

وتُصاحبينَ قبائلَ من الرجالْ
ولكنهُمْ . . في آخر الليل . .
ينامُونَ في حقيبة يدِكْ . . .

٣

لا أريدُ تحديدَ إقامتِكْ . .
فصعْبُ جداً . .
تحديدُ إقامة العصافيرْ
ولا أرغَبُ في رَسْم مساراتِكْ
فَنَهْداكِ يقتحِمانِ البحرَ بلا بُوصلَةْ . .
وعِطْرُكِ يخترقُ رجولةَ الرجالْ
كأشِعَّة اللايزرْ . . . .

٤

لستُ بحاجةٍ إلى معارفي .
فأنتِ موسُوعَةُ عِشقْ . .
ولستُ بحاجةٍ إلى حِكْمتي
وإيديولوجيّاتي المسروقة من الكتبْ . .
إنَّ جَسَدَكِ يصنَعُ قوانينهُ
كما يُفْرِزُ الثّديُ حليبَهْ . .
والنحْلَةُ عَسَلَها . .
والقصيدةُ موسيقاها . .

٥

لا أريدُكِ أن تتخلَّيْ
عنْ شعْرَةٍ واحدةٍ من بوهيميَّتكْ
أو عن ظفرٍ واحدٍ من أظافركِ المتوحشةْ
لا أريدُكِ أن تستبدلي جلْدَكِ بجلْدٍ جديدْ .
أو أن تتخلّي عن فصيلةِ دمِكْ
وفَوضاكِ الرائعةْ . .
ففوضاكِ نِظامْ . .
وجُنُونُكِ . .
هو أرقى حالةٍ من حالاتِ العقلْ . . .

٦

إنّني أقْبَلُكِ كما أنتِ . . .
بخُبْثِكِ . . ومَكْرِكِ . .
وبَهْلوانيّاتِكِ . . وتعدُّديتِكْ . .
لن يفيدَ معكِ اللّطفُ . . ولا العُنْفْ . .
ولا إصلاحيَّاتُ الأحداثْ .
فقد خَلَقَكِ الله هكــذا . .
وخَلَقَكِ الشّعْرُ هكــذا . . .
وأيّةُ محاولةٍ لقتلكْ
ستكونُ قتلاً للحريّةْ . .
واغتيالاً للشعرْ . . .

٧

إرمي جميعَ كلِماتي في البحرْ . .
وتصرَّفي بحماقةِ زلْزالْ . . .
فبينَ نَهْدَيْكِ . . ثيرانٌ إسبانيةْ
لا أستطيعُ مقاومتَها . .
وبين شَفَتَيْكِ قبائلُ بدائيّةْ
لا أريدُ تحضيرها . . .
وعلى حَلْمَتَيْكِ كتاباتٌ سرْياليّةْ
لا قُدْرةَ لي على شرْحِها . .
وداخلَ سرَّتِكِ آبارُ أرْتُوازيّةْ
لا أريدُ اكتشافَها . . .

٨

لستُ بحاجةٍ إلى ثورتي
لتُغيِّري هذا العالمْ . .
ولستُ بحاجةٍ إلى شِعْري
لتُغيِّري لونَ البحرْ . .
فمن أنُوثتِكِ يبدأ كُلُّ شيءْ . . .
وبأنوثتِكِ . . ينتهي كُلُّ شيءْ . . . □

١٩٨٩/٣/٣

أنسي الحاج

رحلة في جحيم

قد أغفر لك قتلي ولكني لن أغفر لك هذا الارهاب الذي لا مبرر له سوى تلذذك بمشهد انهياري

■ هذه الخواطر هي من وحي اعتبار ان الحرب على لبنان وفيه، والمتلبسة مختلف الأشكال منذ خمس عشرة سنة، هي وجه من وجوه الشر، ولبنان الضحية هو وجه من وجوه الخير.

التمييز الذي اعتمدته في هذا الافتراض ما بين الخير والشر هو طبعا تمييز تبسيطي، كما في السينما. الحقيقة ليست هكذا. الصيغة المثلى ليست الخير وحده ولا الشر وحده بتحديدهما التقليدي، بل مزيجهما، انصهارهما في انسجام.

الشر المكتوب عنه هنا هو الشر الجماعي، الحرب. (وهي حرب على المدنيين والعزل). الشر الفردي، ولا سيما «الشر» الأدبي والفكري، هو في الغالب اثراء للروح، يعلي الانسان ويزيده بالتمرد والانعتاق. انه خير متألم أو متكبر، قلق، متمرد، «ملعون»، ومهما أوغل في العصيان أو «الخطيئة» لا يصبح اعتداء على الانسان، ولا عملا ضد الحرية، ولا مؤامرة على الحقيقة. بل بالعكس. واذا هو صدم التقاليد والقوانين فهذه ليست قلب الحياة ولا جوهر الانسان بل هي قشور لهما. الشر الجماعي يقع، على الضد، في صلب التقاليد والقوانين، بينما هو في صميم العداء للانسان والحياة.

***

أتكون أنت يا الله اله الشر؟... ومعجزات الخير، ألا تكون عندئذ الا فعل كائنات أضعف منك، ومع هذا تتوصل رغم ضعفها، وبارادة حبها المجنون، الى ان تخترق أحيانا حصار محيط الظلمة؟

حصار محيط الظلمة الذي تفرضه أنت، وكنا نظن عدوك فارضه!؟

أيكون جوهرك هو الفظاعة، وتكون أنت لا اله الرحمة بل رب الاستمتاع بالتعذيب والقهر والتدمير والقتل، بانيا وجودك لا على أساس الخلق للخلود ولكن على أساس الخلق للاعدام، وتكون هكذا يا الله أشرس كائن في الكون!؟

... وأمضي في الرؤية المقهورة، فأرى الشرير الأصغر يحلل لنفسه الفتك على غرار الشرير الأكبر. لان المفتوك به هو، في نظره، مجرد كائن محدود في الزمان والمكان، زائل، عابر، في حين ان الالوهة لانهائية، أبدية، ولا يستطيع الأبدي إلا ان يلتهم الزائل والفاني، ان يسحبه اليه ليعيد ادماجه في المطلق. فالموت وحده يوهج الحياة...

أهكذا أنت يا الله؟

ولهذا، فالفضيلة دائما مغلوبة والخير محبط والعدل مداس والحق مهان، بينما الفساد ممجد والرذيلة مكافأة والجريمة منتصرة؟...

الجالس في لبنان، لبنان الفريسة المختارة نموذجاً لتجربة التفتيت، الجالس في البلد البلا صديق لأن الجميع يهربون من منظر الضحية، الناظر ودماء لبنان تسيل على عينيه، لا يبصر غير قاتل وقتيل. تذوب كل الأسئلة في واحد: لماذا؟ ولأن الجواب ومهما يكن ليس هو الجواب، يظل السؤال معلقا مثل اتهام متصلب بهدوء.

اتهام لله، لأن هذه الجريمة المعمرة هي في حجم الله.

لماذا يربح الشر؟

ويربح دائما؟

ومنذ البداية؟

وهل كان يربح لو لم يكن هو القاعدة، هو... الله!!؟

***

عفوك يا الله.

أصوغ السؤال ثم أخاف.

ولكنْ إنْ لم أصغهُ أختنق.

الحقيقة الصغيرة

إذا كنت أنت الخير فستأخذ غضبي بحلمك.
واذا كنتَ الشر فلن تجد شري بأسوأ من شرك.
من أنتَ يا الله؟ . . .

***

مِن ابيكور إلى ابن سينا إلى بول كلوديل، ظل الشر يعرف بأنه النقص. المادة الناقصة. نقيض الوجود.

يُصور لي شعوري أنه غير ذلك، ان للشر وجوداً أماميا، متكاملا، وليس هو بفجوة او خسوف. وهو الذي يستغل في الفضيلة والخير، خسوفاً وغياباً، وليس العكس. . .

شواهدي على ذلك كثيرة في الحياة. منها تجاربي الشخصية.
هذه موضوع آخر.
ومنها الحرب منذ ١٩٧٥ على لبنان وفيه.

في نظرة مجردة لا تقع في فخ الاستثارة الطائفية او الدينية أو المذهبية او الايديولوجية المضلّلة، يبدو لبنان ـ مع التأكيد أن فيه مشكلات داخلية لبنانية ـ لبنانية كبيرة وحساسة، وان نظامه السياسي يحتاج الى تطوير بحيث يغدو اكثر مساواة وعدالة، لكن مشكلاته لا تحتاج البتة الى خمس عشرة سنة حروبا، وحروبا بمدافع العيار الثقيل والاثقل، وبتكاليف مالية باهظة تنوء تحتها أغنى الدول، فكيف بالطوائف، وبطوائف يشكو معظمها الحرمان والغبن، فمن اين له مليارات الدولارات يشتري بها ذخائر الحرب التي أصبحت حروبا مستمرة؟

. . . يبدو لبنان، قلنا، في نظرة مجردة بعيدا من حمى التعصب ودوامات ردود الفعل وشلل الخوف ونفاق العمالة، يبدو فريسة بين أنياب ذئاب . . . والذئاب هي ما سنصطلح على تسميته «المؤامرة الدولية».

هذه المؤامرة لم تعرف بعد كل أهدافها (ولعلها أهداف تجريبية -em pririque) وان يكن الظاهر حتى الآن ان بين هذه الأهداف تصفية القضية الفلسطينية وتفتيت لبنان او تقسيمه او تقاسمه للقضاء على نموذجه الليبرالي وصيغته التعايشية تمكينا لاسرائيل من العيش بسلام وهيمنة مطلقة في عالم عربي مُبَلْقن أو متناحر طائفيا ومذهبيا انطلاقا من نموذج التناحر اللبناني.

هل تعفي المؤامرة اللبنانيين من المسؤولية عما حل بهم؟ تقلل من مسؤوليتهم ولا تعفيهم. فهم بالتأكيد مسؤولون عن تفويت فرص بناء الدولة واقامة مجتمع المساواة والحقوق. كما هم مسؤولون عن ترك حدودهم السياسية لا الجغرافية وحدها مباحة لكل راغب تسلل وتدخل وفتنة واستعمال واستغلال. دون شك كان لبنان بحاجة الى اصلاحات.

والاصلاح السياسي كان سينتقل بلبنان من عصر اللادولة الى عصر الدولة ومن عهود الطوائف والعشائر والعائلات الى عهد الانسان. والاصلاح الذي بصور احيانا مطلبا لفريق ضد فريق هو في الحقيقة توق الجميع، والمتضرر منه ليس طائفة دينية بل هو نادي مستثمري السلطة وطائفة من المتحجرين الذين يخيفهم التغيير في كل زمان ومكان.

الا ان المطلوب هو الاصلاح لا الانتقام. التحديث لا الردة. المساواة لا احلال الطغيان محل الهيمنة. وهذا ما يخشى ان تكون بعض الأصوات المزايدة في المناداة بالاصلاح، عاملة عليه منذ سنين. كأن الغاية ليست تحقيق الاصلاح وانما جعله مستحيلا. فهذه الفئة التي ترفع صوت المطالبة بالاصلاح عاليا صاخبا الى حد خنق جميع الاصوات الاخرى، قد ربطت الاصلاح بالسلاح والدم، وفي أرقى الحالات وأكثرها سلمية، بكراهية طائفية لم تعد تخجل بالمجاهرة بتعصبها، او بكل ما يخيف أقليات كانت تظن انها وجدت في لبنان ملاذا لها من التهديد.

كلنا يعرف ان الاصلاح لا يكون بالارهاب بل بالحرية، ولا ينتصر ويعيش بالقهر والابادة بل بأريحية القلب وانفتاح العقل وتواضع الكلمة. فلماذا اذن يتصرف الاصلاحيون وكأنهم لا يريدون الاصلاح بل تنفير اخصامهم منه، فيظل جميع أفرقاء الوطن متنافرين متباعدين؟

الواقع ان قصة لبنان منذ ١٩٧٥ هي قصة مأسوية مليئة بالهزء الاسود والحقائق المقلوبة. والاصلاحات الداخلية حق أرادت به المؤامرة الدولية باطلا. والمشكلات الداخلية ما كان يمكن ان تتفاقم لولا هذه المؤامرة التي استولت عليها وأخذت تستولدها الفتن والذرائع لتختبىء وراءها. واللبنانيون رغبوا في معالجة مشكلاتهم الداخلية بعد الذي حل بهم، لكن المؤامرة الدولية منعتهم من ذلك وهي تدعي ان اللبنانيين هم الذين يصرون على التقاتل.

كذب وقهر. في الحرب على لبنان تشاهد دائما الشر منتصرا يبتسم، أو منتصرا يحتقر، او منتصرا يتظاهر بالغضب وكأنه هو المعتدى عليه، وذلك من أجل تزخيم حملة جديدة له من النهش في جسد الفريسة.

بالشر أقصد: الارهاب، الابتزاز، الكراهية، التعصب، التزوير، الاغتصاب، القهر، الخطف، القصف، القنص، التدمير المنهجي، الاغتيال، وضع اليد، تمزيق الأوصال، التشويه، القتل، الابادة. . .

والمقهور يكبت ويكبت حتى لا تبدو للقهر وكبته نهاية الا في الموت، او في انفجار أشبه بالانتحار. . . أو في تغيير الخيار الأخلاقي.

عشت هذه الحرب على مدى خمسة عشر عاما فلم أر مرة واحدة السلم ينتصر على الحرب ـ السلم الحقيقي، سلْم الأحرار ـ أو الخير على الشر إلا كان انتصارا كاذبا وعابرا، من نوع التخدير وامتصاص النقمة.

شر جبار وخير مسحوق.
جلاد وضحية.
دائما.
حتى لو كان الخير الها.
أم ان الخير يا الهي ليس هو الله!؟ . . .

***

إنْ كنت سأموت في الحرب فليس بمدفعك أيها القاذف، ولا بسكين عملائك أيها الجزار، ولا من الرعب.
بل من القرف.

كل لحظة يبرز، يصدم، يلمع ويصرخ نفاق الكلمات، دعارتها. كل تصريح، كل موقف، كل شيء يسلط ضوءا وقحا على صغر الجبابرة وخداع القادرين. على حقارة الآلهة. الحضارات تسقط أمامي جسديا بعدما اهترأت نظريا. شمع يذوب في أتون جحيم الحقيقة. والحقيقة صغيرة

كل شيء سينتهي عما قريب

لا تملأ الا الكون وبضعة حروف: الحقيقة هي ان الحق هو للجريمة، وكلما كبرت هذه اتسع حقل سيطرتها.

هذه هي الحقيقة.

لا فلسفة لا دين لا مؤسسات ولا دول. الوداع لكل هذا. ومن غير مفاجأة. فقط بالمعاينة والاختبار حتى القعر منذ خمس عشرة سنة بعد حدْسه بالشعور والغريزة منذ الولادة.

وحده الشعر عرف الحقيقة البشعة. عرف كل الحقيقة. اكثر من الأنبياء والآلهة. ولا قيمة لأدب لم يَعْبر الى هذه المناطق، لم ينجبل بهذا الدم.

ومع هذا لا أستطيع ان انتقل الى الشر، فعلا، في الصميم.

وأنت أيها القطيع الصغير
أنا أيضا أقول لك: لا تخف

لأني صالح؟

بل الأرجح لأني ضعيف.

الشر تلزمه قلوب قوية.

أو انعدام قلوب.

* * *

أيها الخير، لماذا لا يجلب الشر لوجوه أبطاله سوى النضارة والتجدد، ولماذا أنت، انت الحسن الطاهر، لا تورث وجوه أبطالك غير التهدم والتهدل وتجاعيد القهر والتضحية؟

لا أكره فقط هزائمك أيها الخير، بل ارتباط «الخيرات» بالشر لا بك.

وأقول في نفسي: فلأحسد الشر، علّني أرديه كما تردي العين التي تصيب...

وأحسده، ولكن الذي يصاب هو دائما أحد أو شيء صالح يفتدي، دون ان يدري، الشر الذي يقتات ويغتذي من كل مادة ودم، خصوصا قلوب الابرياء وأجسادهم.

* * *

أتطلع اليك يا اله الشر، ما بين الشظايا والخرائب ونثار الزجاج، وسط الجثث والاشلاء، واتخيلك صرت مرتويا الى حد الاصغاء، الى حد التلهي بمن يتنطح لمحاكمتك، فأعبر لك عن ثورتي، وأوبخك.

أقول لك، بعد ملايين البسطاء عبر كل الأزمنة، أقول لك بلسان المعذبين اليائسين والنعاج التي تُذْبَح وتلك التي تُكوَّم للذبح: كيف تستطيع النوم بعد مذابحك؟ كيف تستطيع العيش وليس فيك غير الهول ورياح القبور، فوقك تئن أرواح ضحاياك وتحتك تصطك جماجمهم وحولك تلتهب بالدعوات الصامتة عيون المشتهين قتلك؟...

فتضحك، وتدمع عيناك من السعادة... ان غضبي هو مما يؤجج شوقك الى دمي، وتوبيخي يؤكد لك سحق الهوة بين سذاجتي واجرامك. ثم تهدأ ضحكتك، وترتسم على شفتيك ابتسامة طيبة مثل ابتسامات فحول أرباب الموت، وتجيبني: «هل تعرف القوة التي ورائي، القوة التي فيّ؟ انها قوة الطبيعة كلها، طبيعة الفتك والدمار، براكينها وزلازلها وأعاصيرها وأوبئتها. تهددني بلعنات الأرواح؟ يا لك ولهم من مرتلين في جوقات الملائكة! ان لعناتهم هي خمري! انا أسكر من حقدكم علي، وكل ما يثير في الآخرين الشفقة يزيد عندي شبق التنكيل... أنا خليل الطبيعة المجتاحة، محتقر الانسان لأن الانسان حقير. انا مَنْ عرف حقيقة الحياة وأدرك أوهام العالم!

ولن تستطيعوا ضدي شيئا، لأنكم تواجهونني من مفهوم للحياة يقدس الحياة ومفهوم للانسان يعتبر انه غاية الخليقة. هذا هو ضعفكم وهذا هو الفخ القاتل الذي أوقعكم فيه رب الخير والمحبة الذي تعبدون!».

* * *

أما من شيء أبعد من الشتائم والتحيات، أبعد من التجديف والصلاة، يقدر ان يجمعنا؟

أما من نقطة تتمجد عندها الحياة للجميع، للشر وللخير، للشياطين وللملائكة، يصبح عندها للخير جاذبية الشر وللشر طيبة الخير، وتضمحل فيها التناقضات؟

أيتها النقطة المنشودة أحسبني بَلَغْتُكِ من زمان. هل انا واهم؟ هل هي قناعة خطابية؟ ما دمت قد عرفتك، لماذا لا تظهرين لجميع اخوتي؟ لماذا تسمحين، بعد، بظهور شر دَعيّ، دجّال، أعور، همجي، كهذا الذي يضرب الابرياء؟ لماذا لا تتجلى حقيقتك الساطعة الباهرة فيعلن زواج الليل والنهار ويبطل استغلال الفرقة بينهما ويبطل استعداء النصف على النصف وتسقط وتضمحل ألاعيب الأشرار المزيفين؟...

* * *

شرٌ ملفلف برداء العصرية حينا ومسوح التقاليد أحيانا،

شعر معقد، هذا الذي يعذب لبنان.

شر عبقري يعقد البراءة فتظن نفسها مذنبة. شر وضع قيد التنفيذ اقتناعه المبرم بان العالم (الغربي والشرقي لا فرق) جبان وحقير جيوشا وسياسات وإعلاما وعقائد. جبان وحقير ومنحط، أصبح في ترهله وتسمم استهلاكه يفضل العيش في الدجل والذل على الكفاح من أجل المبادىء، أصبح يخاف الموت أكثر مما يحب الحياة، ولذلك سيموت.

شرٌ هو «خلاعي داخلي» بمظاهر راهب زاهد. يستهلك الجثث كما يستهلك العاشق أحلام الوصال، ساهرا مع هذا على صورة له لا تبينه عفيفا طاهرا فحسب بل تري القتيل هو المجرم.

شرٌ يحيط نفسه بهالة «الاعتبار» الاجتماعي حتى التقديس، لكي يمضي فوق الشبهات في توطيد دعائم فساده الجوهري.

كل السلطة هي لهذا الشر.

كل شيء سينتهي عما قريب.

* * *

أُصلّي في لحظة خوف تفقدني الشك، تخلصني من المحاكمة، أصلي قائلا للرب: إذا كنت تحبني فيجب ان تفعل ما يرضيني.

ويرضيني... انها معجزة أخرى.

ومع هذا فان الشر يبقى.

الظلم، الخوف، المرض، التهديد، الغدر، العذاب، القهر، الحرب، كلها تبقى.

الموت يبقى.

وأصلّي.

كل شيء يضيع الا الصلاة: فلأساعد الله!...

* * *

إن جهدي، ان حلمي هو نحو السعادة. نحو حياة متصاعدة التوهج في نشوة دائمة التجدد.

وفجأة يغدو كل الجهد منع الموت في هذه اللحظة من دهمنا. لا يعود الأمل في السعادة بل في التقليل ما أمكن من انهيار العذاب.

ان انتصارك أيها الفاتك ليس على حياتي بل على كبريائي. لقد جَعَلْتني، ولو طوال ثوانٍ، أساوي غريزة بقاء مرتعد، أفزع كالحيوانات المطاردة، وأرمي أحلامي. وقد أغفر لك قتلي ولكني لن أغفر لك هذا الارهاب الذي لا مبرر له سوى تلذذك بمشهد انهياري.

* * *

يا الله

أتحب محبتك للانسان أكثر ام حكمتك؟ هل انت أسير حكمتك، قضائك وقدرك؟

ولا يكسر طوقها، ولا يحررك منها، الا المعجزة، اجباري إياك، بالصلاة او بتحريكي شعورك بالذنب او بأي شيء آخر، على اجتراح المعجزة؟

المعجزة هي منك أم ضدك؟
من أنت يا الله!؟

* * *

السخرية المرعبة ان تلجأ الى الشر وكأنه السلاح الأخير، فتجد انه اكثر فشلا من الخير وأنه هو أيضا كان وهما،
ولا ينفتح أمام قدميك غير العدم.

* * *

ـ أنا ابنك أيها الخير!
يقول الشر بلهجة العصيان.
ـ وأنا أيضا ابنك أيها الشر. يجيبه الخير بصوت الأمل.

* * *

يجب ان نلغي فكرة «الواجب» التي في مفهوم الخير، فيصبح الخير مرغوبا لذاته، او أقل تنفيرا.

ويجب فصل فكرة الخير عن العفة الجنسية. أو عدم ربطها الواحدة بالأخرى ربط الشرط اللابد منه. ان «النزول» الجنسي ليس عكس «الصعود» الروحي. تصويرهما ضدين هو من وحي الاصرار على انتزاع كل جاذبية من الخير وجعله يبدو مرادفا للكوابيس او للملل والرتابة. ويقع أيضا ضمن الايديولوجيا التي تعتبر ان كل سلوك محرر هو من أعمال الشر.

* * *

لا، ليس كلُّ ما يهزمني هو دائما الشر.

* * *

«عادل أنت يا أب يصرخ ارميا، وان حاججتك. لكني اتكلم معك بما هو حق: لماذا ينجح طريق المنافقين ويسعد جميع المعامِلين بالغدر؟».

. . . ولكن يا رب ماذا لو سكتَّ حيال سكوتك، ولم أحاججك؟
لم يبق في الكلام مزيد من الثورة عليك. ولم ينفع الكلام. لعل الصمت، صمت الضحية الخارق، يحرمك لذة الشعور بسلطانك!

* * *

تضامنك معي في العذاب والموت لا يخفف عني العذاب والموت.
يا الهي علي ان اخلصك من تكريس العذاب والموت بدل ان تخلصني من الطموح الى حياة بلا عذاب ولا موت . . .

* * *

يريد الارهاب ان يطوعني فأصير خادما او يجنني فأغدو قاتلاً. لكنه يمر بي فازداد حرية ونورا. هذه هي هزيمته التي لا يستطيع احتمالها.

* * *

بقهرك لي أيها الفاتك تستفزني كي تتقدم عنصريتي على انسانيتي.
أنت مسكين أيها الفاتك، مسكينة أيتها الدول علياها وسُفلاها، مساكين أنتم أيها المغتالون، رعاة بقر كنتم او رعاة غنم ودبابات وعصبيات ومؤامرات. لانكم تدفعونني لارد على جرائمكم اما بموتي او بجرائمي، وأنا لا يمكنني ان أرد إلا بمزيد من الحياة، أي بما يقهركم حقا.

ان ما يهمني ليس الغفران لكم بل الانتصار عليكم. والانتصار عليكم كان، منذ ان كانت قوى الجريمة والبغي، بتوليد الحياة، واطالة الحياة، وتجميل الحياة!

* * *

للشر المطلق الحرية المطلقة.
هذا ما أحسدك عليه أيها الشر.

* * *

مليون شخص هربوا من بيروت،
من الموت تناثراً، طمراً، سحقا، حرقا.
ـ لماذا بقيت ولم تهرب؟

ـ ليست عندي شجاعة الهرب. انها قديمة لذة مواجهة الموت، لكنها كل مرة جديدة. فليكن ما كان وما سوف يكون، لن يكون أبدا أكثر من صدى لكلمة.

* * *

كل طلقة مدفع تطلقها أيها الرابض تظنها قذفا جنسيا؟ أتخيلك كذلك. انت، ومن يأمرك.
مدفع بديل من رجولة.
كرسي حكم بديل من سرير. . .

* * *

ما دمت تحت تأثير الغضب عليك فأنا لست بأفضل منك.
يجب ان لا تعديني.
يجب ان أغلبك بطبيعتي لا بتقليدك. لا بالانسياق الى لعبتك.
ومع هذا لم أعد أؤمن بالتجريد. لا بد لدحرك من جسم مادي يسحقك. من خير يتمتع بقوة تشبه قوة الشر وما هي بالشريرة اطلاقا.
يجب ان أواجهك لا بما تستخف به، كالمجاملة والضمير، بل بما يخيفك.

بما يدمرك بعد كشفك على حقيقتك، وهي انك فارغ وجبان، والشر الذي تدعيه انما هو ضحية لك، فالشر، شر الفكر والادب والفن والدين والفلسفة، شر الافراد العباقرة والملعونين الأخاذين، الشر الوحيد الذي أنحني لألمه وشرفه، هو جميل ومتفجر بالجمال، خلاق نبوي ساحر، وأنت مسخ مشوه لا اصالة فيك، كل شيء فيك مزور، حتى قتلك لي، مهما تحقق بالفعل، مهما شهدت له أو عليه الشعوب والأزمنة والصحف والقبور.

* * *

تطهر بعذابك. لا يضللك الألم. احقد حتى الحق لا حتى الظلم.
قلبي أصفى من أغاني السلام. أفكاري أشد صحوا من سماء تموز.
أنا قوي أيتها المؤامرات المضحكة! أيتها الدول اللاعبة، أيها العملاء، أيها الحلف المظلم ضد بلدي الضعيف، كل عبقرياتكم لتدمير لبنان، ولن تدمروا غير وقتكم الفاسد، غير أعصابنا المؤقتة. لان أعصابنا لن تلبث ان تعود، فهي خالدة لا يقيم فيها الرماد.
أنا أقوى منك أيها العالم.

* * *

وأنتم.
أيها القابعون في الملاجىء، السائرون تحت مطر القذائف، المحرومون أدنى الشعور بانسانيتكم لان رعبا لم تعرف مثله الأمم قد حل في دياركم المضيافة ونفوسكم المشرقة، لا تستسلموا.
استسلموا للغضب واللعنة، للهلع والبكاء، ولكن لا تستسلموا. . .
كائنا من كان صانع هذا العالم، سنكون نحن له قدوة.
وأنت أيها القطيع الصغير، أنا أيضا أقول لك: لا تخف.
هذا هو الموت. الذي عشته ولم يعرفه بشر، هو هو الموت. وان قتلوك غدا فلن يكون ذاك غير نوم هادىء.
لا تخف أيها القطيع الصغير. أجمل ما فيك ليس حياتك بل هذا العجز العميق فيك عن لعن العالم رغم شقائك. العالم يتفرج على مذبحتك، وأنت تناديه، تهتف له، تحبه، ولا تفكر في بغض المتآمرين عليك. عجزك عن البغض هو الحب الذي قيل انه مستحيل. عجزك عن البغض وانت ضحية أبشع الجلادين، هو أورشليم الجديدة حقا، على أرض لبنان.
بقلبك يستنير وجه السماء المظلم، أيها القطيع الصغير.
وأمام غفرانك وحبك يقول الله مستدركا: لم أحلمْ بهذا القدر.
أنت بريء أيها القطيع الصغير، بريء أكثر من الذي خلقك.
مع أن الله أيضا بريء. ☐

تموز ـ آب ـ أيلول ١٩٨٩

أجمل ما فيك ليس حياتك بل هذا العجز العميق عن لعن العالم رغم شقائك...

الرواية العربية:

تاريخ من لا تاريخ لهم

■ . . . مائة وعشرون سنة تفصل بيننا وبين أول رواية عربية صدرت في العصر الحديث. إنها مدة طويلة، لكن رغم طولها لا تقاس بعمر الرواية في الغرب، ولا تقاس بعمر الشعر العربي. لذلك اذا أردنا ان نقارن لا بد ان نأخذ هذه الفروق بعين الاعتبار.

عبد الرحمن منيف

من الاقوال التي تتردد، بعض الأحيان، وتبدو كمسلمات نهائية: ان الشعر ديوان العرب، أو هو طريقتهم الوحيدة في القول الفني، وبالتالي لم يفسح أو لم يترك للفنون الاخرى مجالا أو فرصة؛ ويقال ايضا ان العقل العربي عقل صوتي، ولذلك لم يألف ولا يستسيغ الا هذا النوع من الخطاب، ويقول غيرهم ان العرب لم يصلوا بعد الى مستوى الفنون المركبة، لأنهم ما زالوا في مرحلة الطفولة الفكرية والأساليب البدائية. ولذلك لا يتوقع ان يقدموا شيئا هاما في مجال الفنون الأخرى. . . ان هذه الاقوال، أو ما يشابهها، تتعامل مع ظواهر جزئية أو طارئة، وغالبا ما تنتزعها من سياقها التاريخي، أو من شرطها الموضوعي. وتحاول أن تعممها أو أن تبني عليها حقائق كبرى وكلية، ولذلك لا تصمد ولا تفسر التطور الحقيقي لأية ظاهرة تفسيرا علميا، كاملا.

إن الرواية في اوروبا ما كانت لتنشأ الا في مرحلة معينة، ولم تتطور الا بتطور المجتمع وتغير العلاقات فيه. واذا كان بعض مؤرخي الادب يرى علاقة بين الرواية الاوروبية في العصور الوسطى وبين ما ترجم من العربية خلال تلك الفترة، وبالتالي تأثير عرب اسبانيا، نظرا لوجود شبه أو ظل لطريقة القص العربي في روايات الفرسان والمغامرات وقصص الاعاجيب والخيال. فان الرواية العربية ما كانت لتنشأ الا في ظل التطور والاحتكاك وتشابك العلاقات المدينية.

لقد ظهرت أولى الروايات العربية في الثلث الأخير من القرن الماضي، وكانت منذ نشأتها واقعة تحت تأثير عاملين: الحنين الى الماضي ومحاولة الاندماج فيه مرة اخرى، او الافتتان بالغرب والخضوع لهيمنته.

فالروايات التي كتبت بدءا من عام ١٨٦٧ وحتى بداية القرن كانت موزعة بين اسلوب المقامات ولغتها الزخرفية واحتوائها على كم هائل من المعلومات غير المتجانسة، وبين الوقوع تحت تأثير الروايات الغربية الرديئة، والتي كانت، حسب اختيار صغار المترجمين، مليئة بالغرائب والاوهام وغارقة في العاطفة والخيال.

وهكذا فان روايات «مجمع البحرين» و«والساق على الساق» و«الهيام في جنان الشام»، لليازجي والشدياق والبستاني، وغيرها ايضا، مليئة بالسجع والوعظ والعلوم الطبية والجغرافيا، اضافة الى الغرائب والمغامرات، وظلت الرواية العربية هكذا الى ان بدأ يتطور الوعي وتتغير العلاقات الاجتماعية.

ولأن معظم الروايات العربية في تلك المرحلة كان ينشر في الدوريات، وبهدف التسلية والوعظ، فان شكلها تراوح ما بين الروايات الاوروبية ما قبل الانقلاب الصناعي والمقامات العربية القديمة، حيث تمتلىء بالخيالات والاوهام، وما يرافقها من مغامرات وخوارق، اضافة الى مقدار كبير من الشعر، لذلك فقد خلت تلك الروايات من ملامح محددة او صفات املتها المرحلة التاريخية أو المحيط.

في فترة لاحقة بدأت الروايات تستعيد من التاريخ بعض اسمائه ورموزه، وتحاول ان تتخذها سببا او ستارا لاستنهاض الهمم وابراز البطولة والتذكير بالماضي من أجل استعادته، ولمواجهة القوى الظالمة، خاصة العثمانيين.

ولأن الروايات المترجمة كانت في الغالب من النوع الرديء، فقد ظلت هذه الصفة، وحتى وقت متأخر، تترك آثارها السلبية على بنية الرواية العربية وتطورها.

كان المترجمون يتدخلون بفظاظة في النص الذي يترجمونه. كانوا يضيفو اليه أو يحذفون منه، حسب ما يلائم ثقافتهم واهواءهم، وكانوا في أحيان كثيرة يستعرضون ثقافتهم للمقارنة، اذ يوردون في سياق الترجمة أبياتا من الشعر القديم ويقارنون بين ما قاله هذا الشاعر وما تقوله الرواية، كل ذلك في صلب العمل وكأنه جزء منه!

في فترة لاحقة، أي في بداية القرن، اتسم عدد من الروايات التي كتبت بمراعاة الذوق الشعبي، اذ اتخذ عدد منها التاريخ مادة، لكن بطريقة أكثر معرفة ورصانة، خاصة وأن الذين تصدوا لكتابة هذه الروايات كانوا ممن تأثروا بالثورة الفرنسية، وبنظرة جديدة للعالم والتاريخ. فكتب فرح انطون «اورشليم الجديدة» وكتب جورجي زيدان رواياته التاريخية المشهورة، وكذلك فعل فؤاد صروف.

وخطت الرواية خطوة جديدة على يد هؤلاء، وعلى يد جبران والريحاني ثم نعيمة، نظرا لثقافاتهم وتأثرهم بمجتمعات جديدة ومختلفة، واحتكاكهم بأساليب أكثر تطورا مما كان سائدا، وكانت لمساهمة هؤلاء وآخرين ايضا أهمية في تطور الرواية.

في عام ١٩١٤ صدرت رواية «زينب» لهيكل، ويعتبر عدد من مؤرخي ونقاد الأدب هذه الرواية نقلة نوعية هامة في الرواية العربية، لتوفر العناصر الفنية. ولأن صدورها توافق مع حالة نهوض فكري تمثل بمجموعة بارزة من المثقفين تهتم بالرواية والقصة كتابة وترجمة، وبالمناقشات الحامية في الصحافة واوساط الجامعة، وبحالة تململ شعبي بحثا عن الجديد والتغير. لقد برز في هذه الفترة لطفي السيد وعلي عبد الرازق ومنصور فهمي، وجاء ايضا طه حسين ثم الحكيم، وكان من جملة ما اهتم به هؤلاء وغيرهم رواية «زينب».

وفي هذه المرحلة اصبحت الرواية بمقاييسها الغربية، من حيث الشكل على الأقل، هي السائدة، خاصة بعدما أضيف اليها مساهمات عدد من الروائيين، بمن فيهم المازني والحكيم وطه حسين.

وهكذا أصبحت الرواية في هذه المرحلة جنسا ادبيا قائما بذاته، اذ تخلصت مما كان يشوبها من حيث اللغة أو من حيث الموضوعات، وأخذت تغتني وتتنوع. ولأن مصر كانت أكثر تطورا من ناحية الامكانيات الفكرية والصحفية فقد أصبحت ذات تأثير بارز في تطور هذا الجنس الادبي بشكل عام. كما أصبحت المجلات والمنابر المصرية هي السائدة، اذ على صفحاتها تلتقي الأقلام العربية وتتفاعل، وما ينشر فيها يصل الى الأماكن الأخرى ويؤثر فيها.

ولأسباب كثيرة ومتداخلة، بما فيها وجود حالة روائية، ووجود عدد من الروائيين يتزايد سنة بعد أخرى، أصبحت مصر خلال الفترة الممتدة من

الحرب العالمية الأولى وحتى وقت متأخر، المركز الأهم والأكثر تأثيرا على تطور الرواية العربية، وشيئا فشيئا بدأت الرواية العربية تكتسب ملامح متميزة، اذ جاء بعد جيل الرواد، بعد المازني وطه حسين والحكيم، متصوف الرواية الحقيقي، نجيب محفوظ.

ان مساهمة محفوظ في بناء رواية عربية جديدة ومتميزة لا يماثله أي جهد آخر، فبعد تمارينه الأولى. وكانت حول تاريخ مصر القديمة، اكتشف المنجم الحقيقي: الحي الشعبي والحياة الشعبية، وظل ملازما لهذا المناخ، مع تنويع غني وتجديد مستمر، وبذلك وضع الاسس الحقيقية للرواية العربية.

يقول نجيب محفوظ في احدى المقابلات المبكرة التي جرت معه: «كان دور جيلنا من الروائيين وما زال: تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية، وقد سرنا في طريق مليء بالعثرات لأننا لم نجد تراثا نعتمد عليه. سبقنا جيل الرواد، وقدم كل رائد عملا او عملين. درسناها بفطرة لا تستند الى علم، ودون ان نعرف مواقعها من التراث الروائي الفخم الذي كان مجهولا لنا، وكان علينا ان نغوص في واقعنا، ان ندرس فن الرواية، وأن نؤلف، في وقت واحد. وتبين لنا أننا مسبوقون بأجيال وأجيال، وأن تجاربنا تقضي التعبير عنها بأشكال اعتبرت في مواطنها بالية، وأن الاشكال الحديثة تمثل رؤى لا تبصرها أعيننا، لكننا قمنا بواجبنا على قدر ما نستطيع، ويتلخص هذا الواجب في تطويع لغتنا للفن الحديث، وتمثيل اشكاله المناسبة، والتعبير عن الشخصية المصرية في واقعها المتأزم والمتطور معا».

قبل الانطلاق الى نقطة اخرى في سياق تطور الرواية العربية، لا بد من الاشارة التالية: من الحقائق البارزة، والتي تتأكد يوما بعد آخر، أن العصر العربي الذي نعيشه الآن، وربما الذي سيأتي غدا، هو في الجانب الفني، عصر الرواية. لا أقول هذا لأغيب الفنون الاخرى أو لأهضمها حقا، ولا لأعقد مقارنة بينها وبين هذه الفنون، وانما لأبرز ان التعقيدات والهموم والمشاكل التي تواجه العرب الآن وفي المستقبل، ستكون الرواية الاداة الاقدر والمهيئة أكثر للتصدي لها. فالرواية تسبر وتكشف وتعكس المراحل الأكثر أهمية في حياة الشعوب، اذ تقرأ افكار الناس واحلامهم وطموحاتهم، خاصة حين يعجز هؤلاء عن ترجمة هذه الافكار والاحلام الى أقوال واضحة أو الى أفعال ملموسة. وربما ليس من المبالغة القول ان الرواية تنمو وتزدهر حين تعم المأساة ويزيد الظلم ويقوى التناقض. في تلك اللحظات التاريخية الهامة تصبح الرواية لسان الناس والمرآة التي يرون فيها أنفسهم، وقد يدهشون ان حالتهم وصلت الى هذه الدرجة من السوء، ولا بد أن يتساءلوا: هل نحن مذلون ومهانون بهذا القدر، وهل وصلت الأمور الى هذه الدرجة؟ وقد يذهبون أبعد من ذلك، اذ يسألون انفسهم: هل يجب ان نحتمل كل هذا أم يجب ان نثور؟

حين تبدأ الاسئلة تتوالد معها الأفكار والاجابات المتلعثمة، واعادة النظر واقتراح الحلول، الى ان تأتي الحلول الصحيحة.

لقد سبق كتاب لينين «ما العمل؟» رواية بهذا العنوان، وتتناول نفس اسئلة لينين، لكن بطريقة أخرى. طريقة فنية. ولينين نفسه لم يكن ليعرف ما ينبغي عمله لو لم يقرأ غوغول وديستوفيسكي وتولستوي. لقد عرف الروسيا بشكل افضل بعد أن قرأ هؤلاء ولغيرهم. ولهذا فان الرواية أداة معرفة، ولكنها المعرفة الجميلة اذا صح التعبير.

انها تخاطب العقل والوجدان معا. تتوجه الى الانسان، وبتواضع، لكي تعلمه وتحرضه. انها تفعل ذلك بالمناخ الذي تخلقه، بالحياة التي تعرضها، بالنماذج التي تقدمها، ولكي تقول، باللمح والاشارة، ما لا تستطيعه الادوات الأخرى.

لا يعني هذا ان الرواية وحدها ما يستطيع ذلك، فكل أداة من أدوات الفن تمتلك خصائصها. وبالتالي قوتها وطريقتها في القول، وتستطيع ان تساهم في خلق المناخ الملائم للتغيير، لكن أهمية الرواية أنها مفتوحة ومتواصلة مع الادوات الأخرى، خاصة وأنها اداة بسيطة، عكس السينما والمسرح، من حيث امكانية الانتقال والوصول.

فالمسرحية لا تكتمل ولا تتألق الا من خلال العرض، وبين أية مسرحية جادة والخشبة خرط القتاد. كما يقولون؛ ولهذا فان عددا من المسرحيات العامة يغيب عن أعين الناس لأن الظروف لا تتيح له ذلك، أو يضطر بعض المسرحيين الى تقديم تنازلات او يلجأ الى الرمز البعيد من أجل الوصول الى الجمهور، بينما الرواية بمجرد ان تطبع تصبح ملك الآخرين، ولا يمكن لأحد ان يعدمها!

تتوجه الرواية الى الانسان لتعلمه وتحرضه



يجب أن يكون محركا الرواية الصدق والجرأة

وتختلف الرواية عن الدراسة لأنها لا تكتفي، كالدراسة، بعرض الوقائع والارقام، وانما تعرض النتائج المتولدة عنها من خلال بشر أحياء أكلت السياط ظهورهم، وبدوا مثقلين متعبين نتيجة السجون والجوع. وبالتالي فنحن لا نتأمل الاحصائيات والوقائع المجردة، وانما نلمس آثارها ونتائجها، وبالتالي نرى الواقعة او الرقم في حالة حركة، لحقيقة حية.

وتختلف الرواية ايضا عن المنشور السياسي، لأنها لا تحفل باليومي والعادي والمؤقت، الا بمقدار ما يتكرر ويصبح استثنائيا ومستمرا. فالرواية تذهب بعيدا في ثنايا المجتمع، وتعرض بشكل جميل ومتقن، شرائح وحالات تطال الألاف، ان لم يكن الملايين، ولتقول، بهمس، ان وضعا مثل هذا ليس طبيعيا، ويجب ألا يدوم.

وتختلف الرواية عن الشعر، ولكن اختلافا وديا هذه المرة، اذ لا تكتفي مثله بالوجدان تخاطبه وتحرضه وتستفز أنبل ما فيه. إنها تحاول، أو تطمح الى ذلك، لكنها ايضا تتوجه الى العقل تخاطبه، وتعرض امامه جملة من الوقائع الصارخة والحقائق الدافعة، مما يوجب على الانسان موقفا.

كل ما تقدم لا يعني ولا يؤدي الى اعتبار الرواية شيئاً سحرياً، أو دواء يشفي جميع الامراض، انها لا تدعي ذلك ولا تريده.

كما أن الرواية، اية رواية، لا تستطيع ان تصنع ثورة، أو أن تغير مجتمعا. هذه ليست مهمة الرواية، ولا تقوى عليه، حتى لو أرادته.

الرواية كما أفهمها، وكما أكتبها، أداة جميلة للمعرفة والمتعة. إنها تجعلنا اكثر ادراكا وأكثر احساسا بكل ما حولنا، وقد تقول لنا، في السياق، اشياء عديدة يجدر بنا معرفتها او تذكرها. ولهذا فالرواية ليست ضد الشعر، وليست ضد أي فن آخر. لا تزاحم احداً ولا تطالب برأس احد. تريد ان تتآخى مع الفنون الأخرى وأن تتفاعل معها، وتطمح ان تستفيد من الطاقات الموجودة في تلك الفنون.

واذا كان الشعر العربي، نتيجة التاريخ والتراكم قد أغرى الشعراء وجعلهم يتنافسون، وبالتالي يطمح كل واحد منهم لاقامة امارة لكي يصبح أميرا، فان الرواية وليد حديث، ولذلك فهي لا تحتاج الى امارة بقدر حاجتها الى مظلة، وتطمح ان تكون سجلا ومرآة يرى فيها الجميع أسماءهم وصورهم.

اعتمادا على ما سبق، أفترض ان الرواية، خلال الفترة الحالية والقادمة، ستكون المرآة التي يرى فيها العرب انفسهم، وستكون سجلهم، سجل الافكار والاحلام وضباب الأمل ايضا. سوف تقول، وبأساليب عديدة: أي عصر عشنا فيه، وأية مصاعب واجهنا، وأية تحديات انتصر فيها وعليها رجال ونساء هذا العصر.

ستكون الرواية تاريخ الذين لا تاريخ لهم، تاريخ الفقراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم افضل. ستكون الرواية حافلة بأسماء الذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم، وسوف تقول كيف عاشوا وكيف ماتوا وهم يحلمون. وسوف تتكلم الرواية ايضا، وبجرأة، عن الطغاة والذين باعوا أوطانهم وشعوبهم، وتفضح الجلادين والقتلة والسماسرة والمخربة نفوسهم، ولا بد ان تقرأ الاجيال القادمة التاريخ الذي نعيشه الآن وغدا ليس من كتب التاريخ المصقولة وانما من روايات هذا الجيل والاجيال القادمة.

يقول لوكاكش في كتابه: الرواية التاريخية «ان ما وضعه ماركس وانجلز وبرهنا عليه بوضوح نظري وتاريخي يعيش ويتحرك وله وجوده الفعلي، في افضل روايات سكوت التاريخية، ولهذا السبب يؤكد هاتيه على نحو صائب جدا هذا الجانب في سكوت، أي جانبه الشعبي، أو يقول: غريبة هي نزوة الناس! انهم يطلبون تاريخهم من يد الفنان، وليس من يد المؤرخ. انهم يطلبون ليس تقريرا أمينا عن حقائق مجردة، بل تلك التي انحلت عائدة الى الفن الاصلي الذي جاءت منه». (الرواية التاريخية) ص ٦٨

نعود الآن مرة اخرى، الى السياق السابق:

بعد ان فتح نجيب محفوظ الباب واسعا أمام عدة أجيال من الروائيين، واستطاع ان يؤسس الرواية العربية، بدأت مرحلة جديدة.

واذا كان من غرائب المصادفات ان تبدأ الرواية العربية عام ١٨٦٧، فان السنة التي تماثلها، بعد قرن من الزمن، تصبح شديدة الأهمية والتأثير، لأن هزيمة حزيران ١٩٦٧ فجرت الوجود العربي، وزعزعت اليقين الذي كان سائدا خلال عقود سابقة، ولذلك فان السنة الأخيرة تعتبر بمثابة ولادة جديدة للرواية العربية.

صحيح ان كماً هائلا من الروايات تراكم خلال العقود التي سبقت الهزيمة، وهذا الكم ترك تأثيره الواضح على تطور الرواية العربية، إلا ان الهزيمة دفعت الى السطح العديد من الأسئلة والمواضيع الموجعة والساخنة، والتي تتطلب المواجهة والمعالجة.

ان تأثير هزيمة حزيران على الرواية يتبدى في مظاهر اساسية:

أولا: أصبحت الامثلة المحرقة والمحرجة هي أسئلة الرواية الاساسية، اذ بعد روايات الواقعية البسيطة التي سادت خلال فترة معينة، خاصة في الخمسينات. وبعد الموجة الوجودية خاصة في الستينات، جاءت هزيمة حزيران لتعلن افلاس هاتين الموجتين، ولتطرح بدلا عنهما رواية الهم القومي والصراع الطبقي والقمع والديكتاتورية، والقضايا الاخرى الساخنة.

ثانيا: تراجع دور المركز الموجه والمسيطر، مصر، ليبدأ تأثير الأطراف، مما أدى الى تغير خارطة الرواية وامتلائها بالرموز والاسماء والمشاكل والمذاقات. فبعد ان كانت مصر وحدها، بمشاكلها وأسمائها تحتل الذاكرة الثقافية، أصبحت هناك ارياف الجزائر وسورية والسودان والعراق، اضافة الى أماكن اخرى، ودخلت الى ذاكرة القراء مجموعة من أسماء الروائيين المبدعين، وأصبحت الأسئلة تتوالد وتتكاثر بقدر ما تصدر من روايات وأعمال فنية، مما أدخل دماً جديداً، وقلقا لم يكن معروفا قبل هزيمة حزيران.

ثالثا: تراجع أو سقوط الافكار والصيغ والقناعات التي كانت سائدة قبل الهزيمة، وتغير المناخات السياسية والنفسية للجماهير وللانظمة الحاكمة. اذ ظهر الرفض والتزق من جانب المحكومين، وبرز الخوف والقمع من جانب الحاكمين، كما انقطع الحوار بين الطرفين من أجل التواصل أو البحث عن تسوية.

ونلاحظ في الفترة اللاحقة للهزيمة ان الأغنية السياسية والشعر الهجائي وايضا، الرواية والقصة الرمزية والمسرحية المقنعة والفيلم المحارب، أصبحت أكثر وجودا وأكثر تأثيراً، وبالتالي تكونت لغة شبه سرية للخطاب والتواصل.

واذا جاز لنا أن نستنتج ونؤشر أبرز الظواهر لتي أعقبت الهزيمة نجد ان الاغنية السياسية والرواية في مقدمة هذه الظواهر.

لا يعني هذا تفوقا او امتيازاً، كما لا يستهدف الى المقارنة الكاملة والدقيقة، ولكنه يشير الى تغير عميق في مزاج الناس واهتماماتهم.

ان هذا الاستعراض السريع لا يرسم خطا بيانيا، ولا يحدد معالم دقيقة، لكنه يدعونا الى التفكير والتساؤل.

واذا كان هيغل قد قال ان الرواية ملحمة البرجوازية، وقال آخرون ان الرواية مرتبطة بتطور الحياة المدينية، وإنها تنمو وتتقدم في مراحل الانتقال والانقلابات والتغير، واذا جاز لي ان اقدم افكاراً للمناقشة، وربما هي أفكار وهموم الرواية فاني أوجزها بالانكار ـ الهموم التالية، وهي ما افترضه آفاق المستقبل:

الهم الأول: هدف الرواية: يجب ان يكون محركا الرواية الصدق والجرأة: الصدمة في القول والجرأة في التعامل مع الحقائق والأساليب، ولكن دون الانجرار الى محاولة ابهار الآخر، والآخر هنا هو، بالدرجة

الأولى، الغرب. ان عددا كبيرا ومتزايدا من الروايات العربية ينطلق من البيئة، ويحمل هموم انسان هذه المرحلة واحلامه، ويحرض أنبل وأشجع ما في هذا الانسان، ويزيد معرفته بكل ما حوله، يفعل ذلك بطريقة جادة ومسؤولة، وجديدة ايضا. وهذا النوع من الروايات يلاقي اهتماما كبيرا من القراء، ويحظى باحترام الدارسين الأجانب، خاصة الذين يريدون بصدق معرفة هموم شعبنا وطموحاته.

لكن الى جانب هذا العدد من الروايات، فقد ظهرت في السنين الأخيرة مجموعة من الروايات الفلكورية، والتي كتبت خصيصا لقطاع معين في الغرب، القطاع المسيطر على النشر والترجمة والصحافة ومنابر الاعلام، من اجل انتزاع ثقته وبالتالي اعترافه.

واذا كانت القاعدة ان نتوجه الى شعبنا بالدرجة الأولى، دون أن نخجل من تخلفنا، وأن نخوض في جميع المشاكل المرتبطة بهذا التخلف، فيجب ألا نظهر اعتزازنا بالتخلف او ان نجعله وسيلة لتسلية الآخر. لسنا غريبين او عجائبيين، ولسنا امتدادا ميكانيكيا لألف ليلة وليلة. ان عملية الختان قد ترد في سياق رواية، كما ان الاشارة الى اللواط او السحاق اذا وردا في رواية فلضرورات أساسية، لكن يجب الا تحجب عنا المشاكل الاكثر أهمية والأجدر بالمعالجة، فقط من أجل ادهاش الآخر. أو استعراض جرأتنا امامه.

هذا النوع من الروايات، والذي أخذ يزداد في الفترة الأخيرة، يجب أن يناقش بين الروائيين والمهتمين، تمهيدا لتقويم هذا التوجه. لا أن تمارس عليه سلطة قمعية لمحاربته أو منعه. وأعتقد ان الروائيين يشعرون بمسؤولياتهم في هذا المجال.

الهم الثاني: المحلية: ان الدعوة لاستلهام البيئة المحلية فنيا دعوة مشروعة ومطلوبة، لأن هذه البيئة، رغم اننا جزء منها، غير معروفة معرفة كافية بالنسبة لنا. ليست معروفة سياسيا أو اقتصاديا أو فنيا، وكثيرا ما نفاجأ حين نقرؤها في كتب الآخرين أو في عيونهم. ولذلك، فان هذه الدعوة وجدت تفهما واستجابة من الكثيرين، فحمل هؤلاء ادواتهم وذهبوا الى هذا المنجم لكي يكتشفوه وغرفوا منه، وهكذا ظهرت أعمال فنية متميزة وعلى جميع الصعد. ورغم صحة المقولة التي تؤكد ان الطريق الى العالمية هي المحلية ذاتها، لأنها تكسب العمل نكهة وأهمية وتميزه، إلا انه يجدر بنا، هنا، ان نسجل ملاحظتين:

الأولى: ان المحلية لا تعني الغرق الكلي في ذلك النفق، أو تحويله الى احجية، سواء في موضوعه أو لغته، خاصة في محيط عربي متقارب من حيث المناخ النفسي أو التطور التاريخي.

فاللهجة العامية في كتابة الحوار اذا كانت ضرورية من أجل اضفاء ملامح واقعية صادقة للشخصية، يجب الا تتكرس وتغلق، ويجب ألا يذهب الروائي بعيدا في البحث عن المختلف او الغامض. ان هذا ما يحصل بالنسبة لعدد متزايد من الروايات، بحجة المحلية والصدق. ونجم عن ذلك كم كبير من الأعمال التي غرقت في لهجة محلية ضيقة جعل انتقالها صعبا، وبالتالي فقدت تواصلها وتأثيرها.

واذا كنا نكتفي هنا بهذه الملاحظة السريعة، لأننا سنعود الى وجهها الآخر بعد قليل، فان الملاحظة الثانية حول المحلية هي التالية:

لقد نشأت في السنين الأخيرة، ومن خلال المحلية أو بحجتها، اتجاهات متزايدة الاتساع لتكريس الصفة الاقليمية في الرواية والفنون الأخرى، اذ نجد الدراسات وتركيز الاضواء على ما ينتج في قطر معين، وعدم الاهتمام بما ينتج في الاقطار الاخرى. فالكتب التي تتناول تطور الرواية في قطر معين، مثلا، أو التي تولي اهتمامها لهذا الانتاج وحده، وتحاول ان تنظر له او تعزله عما حوله، تعزز التوجه الاقليمي، وتجعله حقيقة ابدية. وقد بلغ التطرف، في حالات معينة، ان بدأت تعد الرسائل الجامعية حول ملامح وتطور وتميز كذا من الفنون في تلك «الدول» المجهرية في الخليج العربي!

ان الرواية، وأية فنون، في المنطقة العربية، وليدة بيئة متشابكة ومتداخلة ومتبادلة التأثير، ولذلك يجب ألا نميز فقط بين روايتين تصدران في قطر معين، وإنما ان نضعهما في السياق العام لتطور الرواية العربية ككل.

لقد كانت السنوات العشر الأخيرة سنوات الاقليمية بامتياز. بدأت بالسياسة، نتيجة النفط بالدرجة الأولى، لتمتد وتشمل جميع مناحي الحياة. وهذه النزعة اذا كان لها بعض ما يبررها (أو بالاحرى ما يفسرها) في السياسة فيجب ان تقاوم وتحارب في المجالات الاخرى. فالعقل الضيق والخوف من الآخر ـ وهو هنا العربي وليس الاجنبي ـ والشعور العميق بالهزيمة، خاصة بعد عام ١٩٦٧. ثم التفاوت بين الاغنياء والفقراء، وتراجع بعض التجارب الوحدوية، كل ذلك عزز الاتجاه الاقليمي، خاصة وأن لكل نظام اجهزته ورموزه ووسائل اعلامه، فبدأت طبول الاقليمية تدق دفاعا عن النفس، وهي في الحقيقة دفاع عن الشخص، وعن الثروة الوطنية وهي في الحقيقة دفاع عن الامتيازات والمصالح الطبقية. وأخذت هذه النزعة تجد تبريرها في الاخطاء والهزائم والعزلة.

هذا يقتضي انتباها مبكرا قبل أن تتكرس صيغ الانظمة وترتفع أسوار العزلة والقطيعة حتى على مستوى الفكر.

في السابق، في اربعينات وخمسينات هذا القرن، لم يكن يعترف بالكاتب، حتى في بلده، الا اذا بدأ الكتابة في رسالة احمد حسن الزيات او ثقافة احمد أمين. وفي وقت لاحق، حين بدأت موجة الشعر الحديث، فانها لم تبدأ من بغداد والقاهرة ودمشق، وإنما بدأت من بيروت. وفي مجلتي «الاديب» و «الآداب»، رغم ان الذين بدأوها كانوا عراقيين ومصريين وسوريين واخيرا لبنانيين. وحتى قبل الحرب اللبنانية لم يكن الكتاب يكتسب صفته العربية، بانتشاره وأهميته، الا اذا طبع ووزع من بيروت.

الآن نجد العكس: المجلات أصبحت محلية تماما بكتابها وموضوعاتها، الكتاب يطبع ويبقى في مكانه. الافكار والصراعات والتيارات تحتدم وتنتهي في قطر قبل ان تصل الى الاقطار الأخرى، الا اذا حملتها مجلة اجنبية أو مجلة تصدر في المهجر.

ورغم ان العالم كله تحول الى قرية كبيرة، كما يقولون، نتيجة ثورة المواصلات والاتصالات، الا ان الصحراء، بما تخلقه من فواصل وانقطاع، تزحف وتتسع بين العرب، وسوف يأتي يوم يضطرون للاستعانة بالآخرين للتفاهم فيما بينهم.

الهم الثالث: اللغة: ذكرت في النقطة السابقة ان اللهجة العامية والعزلة قد تصبحان عائقا في المستقبل، والآن لا بد ان ننظر الى المشكلة من الجانب الأخر، كما يقولون.

اللغة، كما تعلم الآن، وكما يفهمها البعض، قد تصبح عائقا أساسيا، خاصة في مجال الفنون الكتابية والمسرح. فالقدسية الموهومة التي تضفى على اللغة الفصيحة، والجمود في تطور هذه اللغة، واتساع الفروق بين الحاجات الحقيقية والقدرة على تلبيتها من خلال الفكر المتزمت، تدفع الكثيرين الى التشبث بأضعف الحلقات واسهلها. فبدلا من الاصلاح الحقيقي للغة، والتقريب بين لغة الحياة ولغة الكتابة، وتفصيح جزء مهم من العامية، وانزال الفصحى الى معترك الحياة الفعلية، بدل ان يحصل ذلك نجد سيطرة العامية، خاصة في الفنون السمعية، ونجد دعوات ظلامية في الدفاع عن الفصحى المحنطة، واعتبار اللغة كيانا مقدسا لا يجوز الاجتهاد فيها الا للفقهاء.

ان الحياة بشروطها وضروراتها، وروح الاقتحام لدى عدد كبير من المبدعين، والشعور بالخطر لدى كل من له علاقة، سوف تفرض نفسها. هذه حقيقة مؤكدة، وقد تأكدت أكثر في اماكن عديدة وحالات مماثلة. ◁

يجب ألاّ نظهر اعتزازنا بالتخلف أو نجعله وسيلة لتسلية الآخرين

فالحياة، وبالتالي لغة الناس، لا تحتاج الى المجامع والفتاوى قدر حاجتها الى الاستعمال ومواجهة التحديات والحاجات لكي تتطور. والمبدعون لا ينتظرون موافقة لكي يكتبوا بالطريقة التي يرونها أفضل وأصدق وأدق في التعبير. والأخطار التي يحسها الجميع لا تحتمل الانتظار او التأجيل لكي تتفق المجامع اللغوية.

لذلك فان من جملة التحديات الكبيرة التي ستواجه كتاب الرواية: كيفية ادارة الحوار بين الشخصيات لكي تكون اللغة صادقة ودقيقة، كيف يمكن تخليص العربية من الزخرفة والزوائد وجعلها لغة محكمة واقدر على التوصيل. ما هو المسموح او الممكن من أجل تطوير اللغة.

ان الذين ساهموا فعليا في تطور اللغة هم المبدعون، وجاء بعدهم المقننون والمفسرون والشراح، ولذلك يجب ان يتصدى المبدعون، من جديد، لهذه المهمة، ويجب أن يتعاملوا بها بكثير من المسؤولية والفهم والحب.

الهم الرابع: المحرمات: ما اود ان اشير اليه هنا، وبمجرد اشارة، هو موضوع المحرمات في السياسة والعري والجنس، وهذه عوائق أو تحديات أمام نمو الرواية وتطورها، وتشكل تحديا واختبارا للروائي في آن واحد.

لا أريد ان اقيس كل شيء على ما هو جارٍ في المرحلة الراهنة، فالموجة الظلامية التي تكاد تغرق المنطقة. رغم قوتها واتساعها، في حالة تراجع، ولا بد ان تنحسر أكثر، لذلك فان أفقاً ينفتح امام الروائي ويجب ان يستفيد منه بوعي ومسؤولية. والانظمة الديكتاتورية مهما بدت قوية ومسيطرة فانها ذات أرجل طينية وتحمل بذرة فنائها في داخلها، وربما يستطيع الروائيون، والفنانون الآخرون، ان يساعدوا الطغاة في تجنيبهم النهاية المأساوية التي لاقاها عدد كبير من امثالهم من جلادي امبركا اللاتينية وآسيا، يستطيع الفنانون ذلك من خلال الرسائل الفنية التي يجب ان يبعثو بها الى الطغاة في الوقت المناسب.

الرواية التقدمية هي الرواية الجيدة والرواية غير الجيدة لا تشفع لها الشعارات

ان ما يعتبر أو ما يسمى المحرمات هو في الحقيقة مصالح اشخاص أو فئات أو طبقات قبل ان تكون ضرورة او قداسة او حاجة تعني الجماهير.

واذا اردنا ان نكون أوفياء للتراث ومحافظين على الاخلاق والمقدسات فاننا نضع الكتب العربية القديمة خاصة الجيدة والجدية منها حكما بيننا وبين حاملي راية الحرمات. ففي معظم البيوت كتب الجاحظ وابو حيان والاصفهاني، وفي هذه الكتب ما لا يجوز لأي روائي ان يكتب بعضا من الفاظها. وفي اقوال الناس اليومية كم هائل من الالفاظ لا يحلم الروائي ان يقترب منها أو أن يسجلها.

إن الروائي يحاول أن يعكس حقيقة أفكار الناس وأقوالهم وتصرفاتهم، ولا يريد أن يروج لفكرة أو لتصرف، ولذلك يجب التعامل معه كما يتم التعامل مع الطبيب أو رجل الدين، فالطبيب يقال له كل شيء، والطبيب يقول لمريضه كل شيء، أما رجل الدين فانه يقول كل ما يريد ويطرحه كلية مستندا الى القاعدة المشهورة: لا حياء في الدين... والرواية تطمح لأن تفعل ذلك، أو شيئاً قريباً منه.

الهم الخامس: التعصب السياسي: ان الرواية التقدمية، اذا صحّ مثل هذا الوصف، هي الرواية الجيدة، أما الرواية التي لا تتوفر لها هذه الصفة فلا يشفع لها مهما تضمنت من شعارات، ومهما كان وراءها من نوايا. ولذلك يجب ان يتعامل النقاد مع الرواية على هذا الأساس. لقد صدف في تاريخ الرواية ان كتب روائيون رجعيون روايات تقدمية، وتقدمية هنا بمعنى انها صورت المجتمع في تلك المرحلة تصويرا دقيقا وصادقاً، وعكست هموم الناس وتطلعاتهم. وصدف ايضا ان روائيين تقدميين. من حيث الانجاه السياسي، قدموا روايات سيئة، ولذلك بقيت الروايات الاولى وتفاعلت واثرت، بينما غابت الروايات الثانية بغياب الذين كتبوها.

اعتماداً على هذه الحقيقة البسيطة يجب استبعاد التعصب السياسي، والرابطة القبلية اثناء التعامل مع النص الفني، بما في ذلك الرواية، لأن احدى الآفات التي سيطرت على المنابر الثقافية، ولا تزال، وأفسدت المناخ الثقافي، كانت الرابطة السياسية وما تستتبعه من مقاييس وعلاقات ومواقف.

لا يعني ذلك تجريد النقد من تعدد المقاييس، نتيجة تعدد المناهج، وليس المطلوب حرمان النقاد من الذائقة الخاصة، لكن يجب أن تكون هناك موازين موضوعية للتعامل مع الأثر الفني، أياً كانت العلاقة بين الناقد والمنقود، وأياً كانت مواقفهما السياسية.

ان من جملة التحديات التي تواجه النقد، لكي يكتسب مصداقيته، ان يكون موضوعيا، ويعتمد مقاييس واضحة، وان لا تتغير هذه المقاييس تبعا للعمل او الشخص الذي يتعامل معه. اذا وصلنا الى هذا المستوى نضمن مساهمة النقد في خلق ذائقة جماهيرية، والا فسوف يستمر القراء في اختيار كتّابهم وكتبهم اعتماداً على الذائقة الخاصة وبعيدا عما يشرعه النقد وما يريده النقاد.

الهم السادس: الترجمة: بدأت الرواية العربية متأثرة بالرواية الاوروبية الرديئة، رديئة اختياراً وترجمة، ولا تزال الى حد كبير رهينة هذه الحالة.

فالوجودية مثلا التي ملأت الأرض العربية خلال عقدين من الزمن، او يزيد، كانت نتيجة اجتهاد شخص أكثر مما كانت نتيجة حاجة موضوعية عربية.

وقبل هذه الموجة وبعدها سادت موجات من الفكر والأدب، وفي اكثر من مجال، نتيجة علاقة المترجم ومزاجه وامكانيات الجهة التي تيسر له طبع ترجمته ووصولها، وهذه الحالة خلقت ارتباكا وقصورا انعكس بوضوح في مجال الفنون، بما فيها الرواية.

واذا كانت الترجمة طريق اوروبا الى المعرفة والى الانتقال من عصر الى آخر، وكانت الترجمة الباب الذي دخلت منه شعوب كثيرة الى العصر الحديث.

واذا كانت اسرائيل في الوقت الحاضر أكبر قاعدة استعمارية في العالم، فانها، اضافة الى هذه الصفة، اكبر مصنع للترجمة في العالم لنفسها ولغيرها.

لذلك يجب ألا نترك الترجمة للمزاج او التقدير الشخصي، ويجب أن تكون من الدقة والاتقان بحيث تقارب الأصل، ويجب ان تخضع الى خطة محكمة من حيث الاختيار والتوقيت، والا فسوفْ تعطي نتائج عكسية.

لقد بدأ عبد الناصر بمشروع الألف كتاب، وكان مشروعاً تنويرياً، وان لم يكتمل، والآن نجد ان ما يصرف على الترجمة يفوق عشرات الاضعاف مما صرف، لكن دون نتائج ملموسة، الأمر الذي يقتضي اقامة مصنع حديث لهذه الغاية، لكي لا يكون الكتّاب أسرى لمدرسة واحدة أو شيخ واحد!

كل ما تقدم كان جولة افق، كما يقولون، أو ملامسة لاسئلة الرواية وهمومها، علماً بأن الموضوع من الاتساع والتنوع بحيث يتطلب وقفات طويلة ومتخصصة. واذا كان لي أن أصل الى استنتاج أساسي وأخير فهو أن المرحلة الحالية والسنين القادمة ايضا، ستكون مرحلة الرواية. سيظهر عدد كبير من الروايات. وضمن هذا العدد ستكون روايات هامة وروائيون جدد وأساليب جديدة، وسوف تستطيع الأجيال القادمة ان تقرأ مرحلتنا، بهمومها ومصاعبها وخيباتها من خلال الرواية.

وان الفن، كما يقول هيغل، لا يوجدُ من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة المنعمة بامتياز الثقافة، بل من أجل الامة بكاملها». وهذا ما توقع ان تفعله الرواية.

هل أنا واهم ام متفائل؟ ربما كنت الاثنين معاً، لكن هذا ما اراه، وهذا ما أحسه، وهذا ما اتمناه ايضا. □

نجيب محفوظ.. معه وعنه

مرصد للرأي العام.. كثير الأسئلة

محمد برادة



■ يرتبط شخص نجيب محفوظ عندي، بالالفة: بدأت أقرأ رواياته منذ ١٩٥٦ عندما كنت طالباً بالقاهرة، وكان قد بدأ يحظى بالاهتمام والتقدير بعد صمت النقاد واهمالهم. كان النقد العربي آنذاك مشدودا الى التحليلات والمقولات الماركسية، وكانت أدلجة الأدب جزءاً من الفورة القومية التي رسم لها جمال عبد الناصر المجال والآفاق. . ولكنني عندما لمحت وجه نجيب محفوظ لأول مرة داخل الأوتوبيس الذي كنت أركبه لأذهب الى العجوزة، وجدته جد أليف، وجها بعيدا عن المفاهيم الكبيرة التي كانت تحاول ان «تفسر» رواياته على ضوء الطبقة وأخلاق البورجوازية الصغيرة. كان يتكلم مع شخص داخل الاوتوبيس ويبتسم متخلصا من جميع مظاهر النجمية والافتعال. ولم أفكر في أن أحادثه لأنني كنت أعرف انه يفضي إليّ بما يشغلني عبر قصصه ورواياته.

وظللت بعد العودة الى المغرب، أتابع انتاجه الغزير. كان قد أصبح بالنسبة الي، وأظن بالنسبة الى فئات واسعة في المجتمعات العربية، الصوت الذي يلتقط الهواجس وذبذبات الضمير ليصوغها في تخييلاته المتطورة على إيقاع تطور الصراعات وتوالد اللحظات الرومانيسكية المتشابكة. وبقدر ما كان يزداد شعورنا بانسداد الآفاق، بقدر ما كان يعظم انتظارنا لما سينسجه قلم محفوظ: تعودنا ردود فعله، جرأته وقلقه ونبشه في السريرة وداخل شرنقة المجتمع. لم يكن يتركنا فريسة للفراغ. . دائما يأتي صوته ليعبر عن جزء مما يخامرنا ويشغلنا. وكنت دائما أتساءل: كيف ينجح في أن يجعل من أعماله مرصداً لـ «الرأي العام» وأيضا مجالا لطرح اسئلة عن «أسرار الوجود» وعن علائقنا بالجنس والموت والدين؟

والتقيته، أول مرة، في سنة ١٩٧٣ في أثناء إحدى زياراتي للقاهرة. اتصلت به هاتفياً، وقدمت نفسي، وطلبت موعداً، فاستجاب ببساطة، وأخبرني أنه سيكون موجوداً بـ «جروبي» للقاء طالبة صحفية من الجامعة الأميركية. تحدثنا قليلا في موضوعات مختلفة. ثم جاءت الطالبة وبدأت تطرح أسئلتها. وأذكر أن أحد الأسئلة كان عن مسألة الديمقراطية في عهد الناصرية، فجاء جوابه متحاملاً، كما بدا لي، على عبد الناصر، واستأذنته في ان أقول رأيي فرحب بذلك بالرغم من اختلافي معه. ونشر الحديث مشتملا أيضا على الرأي الذي أبديته. وازدادت الألفة التي أحسستها أول مرة مع أنني لم أسع الى لقائه مرة أخرى لأنني أدركت أن نجيب محفوظ لا يخفي شيئاً عندما يكتب. كل ما يحسه ويتخيله يشاطرنا إياه عبر كتاباته. ويكفي أن تستمع إليه قليلاً وأن تختزن ضحكته المميزة لتنجذب إلى «ابن البلد» الأصيل الذي تأسرك عوالمه المتخيلة ورحلته العجيبة من أعماق أحياء القاهرة القديمة الى أضواء ستوكهولم وشهرة جائزة نوبل. لكن لا يخطر على بالك بتاتاً - إذا كنت قد قرأت أعماله - أن هذا الرجل سيتغير. إنه دائما بالتلقائية نفسهايكتب ويعيد، ويلاحق عقارب الساعة، ويجيد الإصغاء الى ما يعتمل في أحشاء المجتمع، والى ما تهمس به الذات.

هذه المرة وأنا أتهيأ للقائه، أعدت قراءة معظم رواياته، وكنت أفكر في طريقة لإجراء هذا الحوار لا تجعله يحس بالملل والتكرار. فالصحفيون قد حاصروه بكل ما يمكن أن يخطر على الباب من أسئلة، وأنا لا أستطيع أن انافسهم في الصنعة. لذلك خطر على بالي أن أقترح عليه أن يشارك معي في «قراءة» أعماله وكأننا نقرأها بنوع من «الحياد»، بعيداً عن نياته وعن

أنا دائماً منشغل بالحاضر وأحرص على تبين جذوره

التأويلات والتعليقات التي كتبت عنها، وبعيدا أيضا عن التوضيحات والاستجوابات ـ وما أكثرها ـ التي أدلي بها.

أريد أن أغض الطرف عن التقسيمات والسمات التي ألصقت برواياته (واقعية، واقعية جديدة، رمزية. .) وعن القراءات الاسقاطية المتأثرة بالمناخ الساخن للمعارك الاجتماعية والسياسية، لنتأمل في هذا الانتاج الضخم (أكثر من ٣٠ رواية و ١٥ مجموعة قصصية) بوصفه نسيجاً تخييلياً استوحى الأحداث الساخنة كما استوحى التاريخ ونسج على طرس تخييلات موجودة من قبل (ألف ليلة، الرحلة) ولكن حصيلة هذا العمل، مهما استمدت من الراهن والظرفي، فإنها تأخذ وضعها الاعتباري في مملكة المتخيل راسمة بيننا وبينها مسافة تضاعفها الكلمات والحكايات المتناسلة وقدرة محفوظ على ان يلملم «المواد الأولية» الأكثر تباعداً وتشتتاً ليصوغ منها نصوصاً لها تجانسها ونكهتها المميزة. كيف يمكن أن نقرأ هذه «العوالم الممكنة» المنحدرة من مخيلة محفوظ قراءة لا تختزلها الى مفهومات ومقولات، وإنما تبرزها لنا في حركتها المشْكالية المجددة للألوان والظلال باستمرار، والمظهرة لرمانيسك المجتمع المصري بما هو عليه من تعدد وتشابك وتداخل؟

يبدو، الآن، إنتاج نجيب محفوظ، الروائي منه بالأخص، أقرب ما يكون الى بنيان متلاحم، متعدد الطوابق، يتمتع بنوع من الاتساق والوحدة بالرغم من تعدد التيمات وتعدد التراكيب الفنية والسردية. ومع ذلك فأنا لا أميل الى ان تكون قراءتي لأعماله مُفْتَرِضَة لوحدة في نسيج النص وثوابته. أميل أكثر الى اعتبار خصوصية كل رواية بالرغم من التشابه أو التكرار الظاهري، ذلك أن ممارسة نجيب محفوظ تكشف لنا انه لم يتخذ استراتيجية كتابة نص أو اثنين جوهريين يقول فيهما كل شيء ثم «يستريح». إنه، على العكس، يجعل من الكتابة جسراً بينه وبين العالم ويمضي في رحلة مستمرة ليلتقط الهواجس والظواهر والاستبطانات والاستيهامات ملتصقة داخل دوامة من الحركة والتجريب لا تهدأ أو تتوقف عند قرار. وهذا بالذات هو ما أتاح لتاريخ التخييل الروائي العربي الحديث أن يتسع ويتنامى عبر أعمال نجيب محفوظ.

وبعد تفكير، حملت الى كاتبنا الكبير بضعة أسئلة لأقترح عليه ان تكون منطلقا لإعادة قراءة يتمازج فيها رأيان. وقد محورت أسئلتي على: التشخيص الأدبي لفضاء القاهرة في رواياته، ثم «الثلاثية» باعتبارها صوغاً لأسئلة الإشكالية التي هيمنت على رؤيته، وأيضا مسألة انجلاء الوهم وبروز الروح الانتقادية في فترة إعادة تبنين المجتمع المصري في الخمسينات، وتصوير جحيم الذات ومتاهة البحث عن معنى للحياة. كذلك فإن علاقة محفوظ باللغة تثير الانتباه، فقد تمظهرت في أكثر من مستوى وأسهمت في تطويع التعبير اللغوي بنوع من التوازن والتجديد المعتدل. . إلا أنها ـ فيما يبدو لي ـ لم تكن دوماً محققة لتعدُّدٍ حقيقي داخل اللغة «الواحدة» يكون خادماً ومبرزاً لتعدد منظورات السرد وتعارض الرؤيات الحياتية للشخوص والجماعات في رواياته.

ولكن هذه الاسئلة والملاحظات التي أعددتها قبل لقاء كاتبنا الفنان هي مجرد عناصر لنسج «حوار» روائي يُعدّل ويُنسِّب بعض هذه الاستخلاصات التي سجلتها وأدخرتها خلال صحبتي الممتعة لعوالم نجيب محفوظ.

* * *

القاهرة منغمرة في مهرجان شمس دافئة في عزّ الشتاء، والنيل استعاد منسوب مياهه ويُوالي حضوره المكسّر لضجيج الشوارع وضوضاء السيارات. ونجيب محفوظ دائماً في الواجهة من خلال التبريز الذي يحظى به في معرض القاهرة الدولي الحادي والعشرين للكتاب: مرافقة رئيس الجمهورية في زيارة المعرض، جناح مخصص لأعماله، عدة ندوات عن تجربته الروائية يشارك فيها نقاد وكتاب من مصر والعالم العربي وأميركا.

وكاتبنا الكبير يجاهد، رغم سنه، ليلاحق كل الانشطة والمواعيد وليوازن بين عاداته الخاصة اليومية، ومقتضيات الفوز بجائزة نوبل. التقيته مرتين ولكن فترة اللقاء كانت قصيرة اذ اعتذر لي بزحمة المواعيد وبالارهاق الشديد الناتج عن كثرة الاستجوابات واللقاءات التيلفزيونية الأجنبية.

قلت له: لنبدأ من «الثلاثية». يخيل إلي أن ما قبلها كان بمثابة البحث عن نغمة صحيحة تستجيب للتعقيدات التي طرأت على رقعة «الرومانيسك» Romanesque المجتمعي المتنامي طوال الثلاثينات والاربعينات. فأنا أميل الى اعتبار كل من «القاهرة الجديدة»، و«خان الخليلي»، و«زقاق المدق»، و«بداية ونهاية»، بمثابة تحسُّس لفضاء القاهرة ورصد للتحولات من خلال تفاصيل تخص بعض الأحياء والفئات الاجتماعية، ومن ثم أعتبر «الثلاثية» هي العمل الذي بلور موقفك الروائي عن طريق صوغ سؤال إشكالي بامتياز، أي التساؤل عن التعارض الكامن في كلية الخطابات السياسية والأيديولوجية من جهة، وفي تنوع وفوضى الواقع وتمظهراته من جهة ثانية.

○ **نجيب محفوظ**: موافق تماما على هذا المنظور الذي تقترحه للقراءة. فليس قصدي أن أحكي التاريخ. انا كنت أعرف مركزي من الأحداث، وكنت ألاحظ دخول الايديولوجيا إليها وامتزاجها بها لدرجة تكاد تطمس معالمها وحقائقها، ولذلك فإن التساؤلات الكثيرة الواردة على لسان كمال عبد الجواد كانت تنقل أصداء تلك الحيرة واهتزاز القيم والمقاييس من حوله. أنا لم أقصد مطلقاً التأريخ لتلك المرحلة، بل كنت أسعى الى التقاط مظاهر القلق، والى رصد التشظي الذي أصاب السلوكات والعلائق. أنا دائما منشغل بالحاضر وأحرص على تبينّ جذوره، ولكن الماضي لا يهمني بنفس القدر الذي يهمني به الحاضر.

[كان نجيب محفوظ قد أنهى «الثلاثية» قبيل ثورة ١٩٥٢، ولم تنشر مسلسلة في مجلة «الرسالة الجديدة» إلا ابتداء من ١٩٥٤. اختار إطاراً تاريخياً ينطلق مع ثورة ١٩١٩ ليجمع بين التاريخ العام وتاريخ أسرة متوسطة قاهرية هي أسرة أحمد عبد الجواد. ولكن قد لا يكون هذا الاطار سوى البنية السطحية التي تحتضن عناصر الاشكالية المؤرقة لنجيب محفوظ منذ تلك الفترة، والتي ستتخذ مظاهر مختلفة في رواياته اللاحقة مع تعديلات وإضافات. فانطلاقا من «مواد أولية» (materiaux) مستقاة من التاريخ، والتحليل الاجتماعي، والسيرة الذاتية و«الرواية العائلية» (بمفهوم فرويد)، ينسج محفوظ تيماته وفضاءاته مُزاوجاً بين اليومي وبين المُفكَّر فيه المتصل بأسرار الوجود ومسائل الدين والجنس والموت. ومن هذه الزاوية، ربما كانت «الثلاثية» هي أول عمل عربي صاغ السؤال الاشكالي للرواية. وتظل شخصية كمال عبد الجواد تجسيدا أدبيا للشخصية الاشكالية المتصلة أوثق اتصال بوعي الكاتب وبهموم طبقته وبالأسئلة الفكرية والثقافية لتلك الفترة. وكثيراً ما يتردد على لسان كمال عبد الجواد مثل هذا التساؤل:

«هل ثمة حقيقي وغير حقيقي؟ ما علاقة الواقع بما في رؤوسنا؟ ما قيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى؟ أنا نفسي ما أنا؟. . . »].

● هناك مجموعة من رواياتك: «اللص والكلاب»، «السمان والخريف»، «ثرثرة فوق النيل»، «ميرامار»، «الكرنك»، «الحب تحت المطر»، «أمام العرش»، «يوم قتل الزعيم»، «تحت المظلة»، يهيمن فيها موقف روائي معينّ يمكن أن نميزه بـ «انجلاء الوهم» لديك ومتابعتك للتَّبْنيُن الجديد بعد ١٩٥٢، بالنقد والرصد الساخر، ولَمْلمة أصداء «الرأي العام». وفي هذه الروايات يتم اللجوء إلى تعديد السرد والرؤيات لإظهار ما طرأ على «الحقيقة» من تعدد وتعقيدات. . كيف تبدو لك هذه النصوص الآن؟ هل تعتقد أنك التقطتَ أهم تحولات مجتمع مصر الجارية في الأعماق؟

□ **نجيب محفوظ**: لعل وصفك صادق لهذه المجموعة من رواياتي. لكن لا واحدة منها تخلو من تطلع الى ما وراء الواقع.

يتبين لي عندما أريد أن أكون قارئاً لرواياتي، أو بالأحرى من خلال التذكر (لانني لا أعود الى قراءتها) انني كنت موزعاً بين اهتمامين: اهتمام قوي بالواقع، وتساؤل لاستجلاء القوى الكامنة وراء الواقع. ولا أستطيع الزعم بأنني نجحت في ذلك باستمرار. ولعلي لم أجمع بين هذين العنصرين حقاً، إلا في «حكايات حارتنا» (١٩٧٥)، و«ملحمة الحرافيش» (١٩٧٧).

أما عن مدى تجسيدي لتحولات مصر العميقة فهي مسألة أترك للنقاد والمحللين الإجابة عنها.

[بالرغم من أن نجيب محفوظ يمثل نموذجاً للموظف المصري المنسحق تحت وطأة البيروقراطية، وبالرغم من حرصه على تجنب الاصطدام بالسلطة، فان كثيراً من قصصه ورواياته تشتمل على نقد للاختلال والفساد والمحسوبية والانتهازية، مما جعله يتعرض لبعض المصاعب مثلما هو الشأن بالنسبة لرواية «أولاد حارتنا» الممنوعة لحد الآن داخل مصر، و«ثرثرة فوق النيل» التي أثارت غضب المارشال عبد الحكيم عامر. لكن نجيب محفوظ له «موهبة» التكيف مع مختلف الأنظمة، فهو كما لاحظ أحد الأصدقاء المصريين، منذ العهد الملكي الى الآن لم يُحاكم ولم يُسْجن، بل كثيرا ما كان موضع حفاوة وتقدير من جانب الدولة. وبفضل هذه المرونة استطعنا أن نفوز بروايات وقصص تضيء بعض الأعماق، في حين أن سيئات الدولة ومظاهر جبروتها آلت الى الزوال، أو بالأحرى تؤول دوماً الى زوال...]

● هناك نصوص أخرى كتبتها على فترات متباعدة، ومع ذلك توحي لي بأن موضوعاتها تحيلنا على جحيم الذات ومعاناتها داخل متاهة البحث عن معنى للحياة.. أذكر بالأخص:

«السراب»، «الطريق»، «الشحاذ»، «عصر الحب»، «قلب الليل»، «أفراح القبة»، «حضرة المحترم».. ففي هذه الروايات يمر الواقع عبر أسئلة ذوات الشخوص ويمتزج الفردي بالمجتمع، ولكن قلق الكينونة يظل مسيطراً. إنها أشبه برحلة من الملموس الى المجرد. ما رأيك في هذه القراءة؟

○ **نجيب محفوظ**: سؤالك يتضمن الاجابة. يمكنني أن اتبنى هذه الخطوط العامة لتحليلك.

[أحس في هذه الروايات كأن نجيب محفوظ يعاكس السمات المهيمنة في الروايات الأخرى. فأسئلة الذات، هنا، تبرز بكيفية «مفاجئة» لترجّ البنيان المتماسك وتفسح المجال أمام الشكوك والغرائز وفوضى القلب.. كأن ذلك الحرص الشديد، من لدن محفوظ، على تحقيق التوازن بين العقل واللاعقل، بين المجتمعي والذاتي، يتوارى مؤقتا وراء انبثاق حالات قصوى: عمر بطل «الشحاذ»، متماسك، مستقر، مؤمن، مناضل، يداهمه مرض العبثية وتدمره اسئلة الذات المكبوتة، فينفلت من عقاله يجرب كل شيء الى مداه، بحثاً عن توازن مفقود. لكنه لا يجد عزاء في أي شيء: لا الجنس يرمم الشروخ، ولا العائلة تخرجه من منفاه الداخلي ولا النضال يمنحه أفقا للتعالي.

وفي قصص وروايات لاحقة لـ «الشحاذ» (في «حضرة المحترم»، مثلا) سيتبلور الجنون (جنون عاقل؟) كأفق يتراءى من خلال غلالة طوبوية، لردم الهوة القائمة بين وطأة المواضعات الاجتماعية ورتابتها، وبين الذات المتنزية التي تريد أن تتنكر لـ «تاريخها»..]

● تبرز أيضا نصوص أخرى تربطها قرابة واضحة داخل أعمالك، وهي روايات: «أولاد حارتنا»، و«ملحمة الحرافيش» ثم، مع نوع من الاختلاف، «ليالي ألف ليلة وليلة» و«رحلة ابن فطومة». فهذه الروايات تنحو الى تشخيص العلوي على الأرض أو كما يقال، الى «تأريخ» الأسطوري من خلال أنْسَنَته وربطه بالذين تحيرهم الأسئلة الصعبة المتصلة باليومي المكرور وبالغريزي الساكن في الأعماق... وهنا يطالعنا أيضا تغيير ملحوظ في البناء والتشكيل واستيحاء التراث.

هل يمكن اعتبار هذه النصوص بمثابة «مرصدٍ متعالٍ» تطل منه على مخلوقاتك المتناثرة لتحاول ان تستجمع أشلاءها وتوحد رؤيتها؟ وهل الروائي قادر، فعلا، على ذلك، أم ان رواياته تستعصي، بعد خلقها، على إرادته وتظل مجمعاً و«ملتقىً» لعلامات وعلائق تخييلية نقرأ من خلالها، نحن، جزءاً من تاريخ التخييل كما نسجه نجيب محفوظ طوال أربعين سنة على الأقل؟

○ **نجيب محفوظ**: (ضاحكا) هذا التحليل يتطابق كثيرا مع ما قصدت إليه.

● أنا (مقاطعا): بهذه الطريقة لن يكون هناك حوار.

○ **نجيب محفوظ**: صدقني أنا أوافقك على تصورك.. ولا يمكن أن أضيف شيئاً إذا لم تكن هناك نقط اختلاف.

● لدي سؤال أظن أنه سيضع حدا لهذا «الاتفاق».

○ **نجيب محفوظ**: تفضل.

● يتعلق الأمر باللغة:

ألاحظ، بنوع من التعميم، أن اللغة لديك بدأت تكتسب سماتها وتضاريسها منذ القاهرة الجديدة وكأنما أكملت «دورتها» الأولى في الثلاثية. ومنذ اللص والكلاب بدأت اللغة عندك دورة ثانية سواء على مستوى تركيب الجملة أو على مستوى التكثيف الشعري والاقتصاد في التعبير.. بطبيعة الحال، هذا التحول في اللغة مرتبط بتحول في البناء الفني وفي الشكل. لكن يخيل الي أن هذا التحول اللغوي لا يرتقي الى مستوى التعقيدات السردية والبنائية مما يجعل تعدد المنظورات والأصوات والرؤى غير مجسّد أدبياً من خلال تعدد «اللغات» في الروايات التي كتبتها بعد الثلاثية.. هل توافقني أيضا على هذا الرأي؟

○ **نجيب محفوظ**: عدم التمايز في مستويات اللغة الذي تتحدث عنه قد أرجعه الى كون معظم شخوص تلك الروايات هم من طبقة المثقفين وخاصة في رواية «ميرامار» التي أشرت إليها. ومع ذلك ربما كان هناك تنويع في هذه الرواية في لغة كل من سرحان البحيري الموظف بشركة الغزل، و«زهرة» الخادمة الفلاحة التي هربت من الريف رافضة الزواج من شيخ عجوز..

لكن اللغة عندي، بصفة عامة، هي عملية لا شعورية أتوخى منها مطابقة الموضوع للحال. هذا هو العنصر الأساسي الذي يوجهني في التعامل مع اللغة. وربما استطعت أحيانا أن أحقق بعض الانجازات في هذا المجال ولكنني لا أتعرف على ذلك إلا من خلال آراء الآخرين، فقد كنت متابعاً باستمرار لما يكتبه النقاد عن رواياتي. ما استطيع تأكيده هو أنه كانت لدي رغبة لا شعورية في تطوير اللغة التي تعلمتها و«ورثتها» لأجعلها مطابقة للمرحلة الجديدة التي أشرت إليها. ولا شك أنني قد استفدت من الاهتمام الذي حظيت به اللغة في الحقبة الأخيرة سواء في مجال الرواية أو في الأجناس الأدبية الأخرى.

هل وُفّقت في ذلك ام أخطأت الطريق؟ لا أستطيع الجواب.

● يلفت النظر، في رواياتك الأخيرة، عنصر لغوي بارز يتمثل في استخدام المعجم الصوفي خاصة لدى الشخوص المنتمية الى فضاء ديني أو المتقدمة في السن والتي تحتمي بالتأمل والتذكر، فهل يرتبط استعمال اللغة الصوفية عندك بتجربة صوفية أو برؤية حدسية؟

○ **نجيب محفوظ**: أوثر القول بأن استعمالي لتلك اللغة هو نتيجة المعاناة التي تفرضها علينا الحياة. فهذه المعاناة تدفع بعض الناس الى أن يجعلوا من التصوف طريقة في العيش وصيغة عبورٍ من الحياة.. إلا أنها، بالنسبة لي، لم تستطع ان توصلني الى هذه الدرجة من «الانقطاع» عن الحياة. وقد أكون أكثر دقة اذا قلت لك بأنني أعتبر اللجوء الى التصوف بمثابة «ويك

اللجوء الى التصوف استراحة من متاعب العيش وهمومه

انه» استريح خلاله من متاعب العيش وهمومه. وخلال هذه الاستراحة أخلو الى التأمل ومحاورة الكون والأشياء. فأنا أشعر باحتياج كبير الى هذا الاستحمام الصوفي وسط نوعية الحياة المتسارعة الصاخبة والضاغطة على النفس والأعصاب لدرجة أننا لا نكاد نتحمل أقرب الناس إلينا. لذلك فأنا لست صوفيا وإنما تشرّبت الاسلوب الصوفي وتفاعلت مع لغته الغنية والموحية.

● في الواقع، تعاملك مع الصوفية لا يقتصر على اللغة، بل نجد فكرة أساسية تتردد في أكثر من عمل وتطمح الى ادراك توازن صعب يلخصه قولك في احدى الروايات:

«.. وهي أن الانسان يجب ان يعشق الدنيا وأن يتحرر من عبوديتها في آن». («يوم قتل الزعيم»، ص ٥٦).

فهل هذا مطمح طوبوي أم أفق لتجربة حياتك؟

○ **نجيب محفوظ**: لقد اعتبرت بعض جولاتي في ربوع الصوفية، كما قلت لك، نزهة روحية لا نظاما حياتيا. لكن تلك النزهة، في الوقت نفسه، تركت بصماتها، وأنا أسعى الى الاستفادة منها في حياتي الشخصية. وعندما ينتهي الانسان الى مثل هذا الموقف المتوازن فإنه يتمناه للآخرين. أنا أعتقد بالفعل ان تعشق الدنيا أمر طبيعي وواجب، لكن شريطة ألا نصبح أسرى له. تسألني كيف؟ سأضرب لك مثلا، حب المال، شيء جوهري وملتصق بحياتنا، ونحن نستطيع الحصول على ما يكفينا منه بواسطة العمل والربح المشروع.. أما أن يصبح هو الهدف الأسمى فإن ذلك سيقودنا الى التفريط بالقيم التي تحفظ لنا كرامتنا وتوازننا. ومن ثم فأنا ألح في رواياتي على تقوية هذه القناعة الداخلية لنحافظ على الحد الأدنى من الارادة والحرية تجاه الأشياء والخيرات المادية.

لو خلا عالمي الخاص من المشكلات والمعاناة لما استطعتُ أن أكتب ما كتبت

● خلال الندوة التي عقدت هذا الأسبوع بمعرض الكتاب عن أعمالك، استمعنا الى رأيين متعارضين: أحدهما يقول بأن الشكل في رواياتك قد انهار بعد ١٩٦٧، والآخر يذهب الى أن ما حدث أدى الى انهيار المضمون وليس الشكل لأنك وجدت نفسك، بعد الهزيمة وسقوط النظام الاجتماعي، أمام ما يشبه الفراغ.. ما هو رأيك في هذا التأويل؟

○ **نجيب محفوظ**: كل ما أستطيع قوله هو أنه عندما تكون لدي فكرة أو موضوع لعمل أدبي، وبعد ان ينضج ويطالب بالخروج الى النور، فإنه هو الذي يجد بطريقة تلقائية الشكل الملائم. وانا لا أتصور عملا فنيا بدون شكل ملتحم به، فضلا عن أنني لا أشرع في تنفيذه الا عندما أحس أنه قد تشكل واكتسب ملامحه.. ومن حق بعض النقاد أن يقولوا بأن بعض رواياتي أو قصصي غير متوفرة على شكل أو أن شكلها منهار، ولكنني لا أشاطرهم رأيهم، لأن من حقي أن أخرج عن الأشكال المألوفة ما دامت الأشياء والعلائق والأوضاع قد تغيرت جذرياً بعد ١٩٦٧، فأصبحنا نحس بتداخل العناصر والقيم.. فلماذا لا أبحث عن شكل يلائم هذه المواقف المستجدة؟ ربما كانت مرحلة عابرة أو مجرد هلوسات كما يرى البعض، ولكن الأمر بالنسبة الي هو ارتباط بين نوعية المضمون وما يتطلبه من تشكيل مناسب.

● أظن، من جانبي، ان كثيرا من أعمالك تشتمل على أبعاد لعبية تؤدي وظائف مختلفة سواء على مستوى الشكل أو المضمون. أفكر مثلا في ثرثرة فوق النيل وفي قصة «السكران يغني» المنشورة ضمن مجموعة «خمارة القط الأسود» وفي تركيبة «المرايا» و «حديث الصباح والمساء»... فكيف تنظر الى أهمية عنصر اللعب بوصفه جزءاً من صنعة الكتابة؟

○ **نجيب محفوظ**: أنا معك في أهمية عنصر اللعب على اعتبار انه يسمح بالخروج عن المألوف وخلق نوع من الالتباس الفني كما قلتَ. وأنا اعتقد ان الفن يضطلع داخل المجتمع وفي حياة الناس بتحقيق المتعة.. فكل العناصر التي تؤدي الى إدراك المتعة هي من صميم الابداع. ولما كانت الأحجار التي يواجهها الفنان لخلق عمله الفني تستدعي الكثير من التحايل والجهد حتى يتمكن من أن يستخرج منها حكمة وفائدة، فإنه يتوسل أيضاً بعناصر التسلية والمتعة أو اللعب كما قلت.. ومن أحشاء كل ذلك يتولد لنا من العمل الفني أو الأدبي تعبير إنساني يزيد من وعينا بالقيم الأساسية كالحب والعدالة والنزاهة...

[عندما شاهدت محفوظ في أحد البرامج التيلفزيونية وهو يعزف على آلة القانون في فرح لا تخطئه العين، قفزت الى ذاكرتي فكرة طالما راودتني وأنا أقرأ نصوصه: هناك ما يشبه «الجرح السري» الذي يتحدث عنه جان جونيه في نصه الجميل عن جيا كوميتي. ليس فقط لأن التكتم على حياته الخاصة يطبع سلوكه (ظل خبر زواجه وانجابه خافيا على والدته وعلى أصدقائه أكثر من عشر سنوات..) بل لأن في مجموع أعماله بضع تيماتٍ ملحاحة تتزيا بأزياء مختلفة وتظل تحوم حول «جرح سري» يند عنا كلما خلنا أننا كدنا نعانقه. ومن ثم يخيل إلي، أحيانا، ان نجيب محفوظ في أعماله، أقرب الى الرسام الذي يخطط عشرات الترسيمات (croquis) في شكل قصص وروايات بحثا عن النغمة الصحيحة، ومن ثم ذلك الانطباع بالتكرار والتشابه.. وما دفعني الى أن أسأله عن علاقته باللعب، فضلا عما ذكرت، هي تلك الصورة «الجدية» التي يحفظها له الجمهور في ذاكرته، بينما تمتلىء أعماله بالمواقف النزوية والضحك الساخر والعبثية المداهمة... لكن وقت اللقاء لم يسمح بحوار أعمق حول هذه المسألة...]

● قلتَ في رسالتك الى لجنة جائزة نوبل:

«لعلكم تتساءلون: هذا الرجل القادم من العالم الثالث، كيف وجد من فراغ البال ما أتاح له ان يكتب القصص؟ (....) ولكن من حسن الحظ أن الفن كريم عطوف، وكما أنه يعايش السعداء فإنه لا يتخلى عن التعساء، فيهب كل فريق وسيلة مناسبة للتعبير عما يجيش به صدره...».

كيف تتصور دور الفن والكتابة في مجتمعات العالم الثالث الغارقة في مشكلات البؤس والتفاوت الطبقي وغياب الديمقراطية المنظمة للصراع؟

○ نجيب محفوظ: أعتقد أن ما نسميه بالمشكلات المادية والروحية هو الباعث الطبيعي على الكتابة، على الأقل بالنسبة لي. فلو خلا عالمي الخاص من المشكلات والمعاناة لما استطعت ان أكتب ما كتبت.

● إذن، الكتابة، بالنسبة لك، ملجأ؟

○ أدع لك استنتاج ما تريد، ولكن لا أتصور أنني كنت سأكتب لو لم تحاصرني المشاكل والأسئلة.

● أليس هناك تعارض بين الأدب والأخلاق التي ألححت عليها في خطابك الى لجنة نوبل وربطتها بالمسؤولية العالمية؟

○ **نجيب محفوظ**: يصعب ان أتصور ان هناك فناً يعاكس الأخلاق. ما هي الأخلاق؟ هي في نظري، أفكار وسلوكات ومواقف ضرورية للمجتمع حتى يبقى مستقيما وقادرا على التقدم. قد يبدو الفن، أحياناً، وكأنه يسعى الى هدم الأخلاق، لكننا اذا أمعنا النظر، سنجد أنه يتضمن دعوة الى أخلاق جديدة متصلة باحتياجات المجتمع. هناك، مثلا، شعر أبي نواس الذي يوصف عادة بالاباحية، الا انه في حقيقة الأمر دعوة الى أخلاق جديدة تتمثل في المطالبة بالحرية والتخلص من المحرمات...

[هذا الرأي عن علاقة الأدب بالأخلاق، سبق لنجيب محفوظ ان عبر عنه في جوابه على سؤال وجهه له رشاد رشدي بمجلة (الهلال)، يقول فيه: «.. أي رواية هي مجموعة من السلوك، وأي سلوك هو حركة اخلاقية، فلا يخلو أدب من اخلاقية معينة. أحياناً يكون الأديب مؤمناً بمجتمعه فيحكم، بالطريقة التي يختارها، على شخوصه تبعا لأخلاقية جاهزة يؤمن بها. وهناك من يقترب من قيم جديدة فتبدو لذلك روايته غير اخلاقية أو أنها جمالية بحتة، على حين أنها تبشر ضمناً بأخلاق جديدة. على هذا الأساس اعتبر مؤلفي «صورة دوريان جراي» و «أزهار الشر» و «عشيق الليدي تشاترلي»

● في خطابك باستوكهولم، جعلت انتفاضة الحجارة في الضفة وغزة، في طليعة القضايا التي تؤرق الضمير المعاصر. . . ماذا تمثل قضية فلسطين وثورتها الراهنة بالنسبة اليك؟

○ **نجيب محفوظ**: ما حصل في فلسطين هو بالنسبة للعرب أجمعين كارثة قومية لا شك في ذلك. ولكنني أشبهها بالكوارث الطبيعية التي توقظ ضمير العالم وتدفع به الى التضامن والمساندة. فالفلسطينيون أصحاب حق وهذا ما جعل العالم يقف الى جانبهم ويطالب بانصافهم. لكنني أرى انه ليس في استطاعة العرب وحدهم أن يحلوا مشكلة فلسطين حلاً مناسباً، لأن فكرة التحرير المطلق غير واقعية ولا تأخذ في الاعتبار مصالح ومواقف كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي. لذلك فأنا أميل الى ان اعطي الأسبقية للتساؤل الذي نطرحه حينما نجد أنفسنا أمام كارثة طبيعية، أي: كيف نطوقها ونتجاوزها لتنطلق الحياة من جديد؟ والأمثلة في التاريخ كثيرة، أذكر من بينها ما فعلته ألمانيا الغربية لاستئناف الحياة بعد هتلر.

● ولكن الأمر مع اسرائيل يختلف، فهي دولة معتدية وقائمة على الإرهاب والعنصرية والميثولوجيا اللاهوتية. . والانتفاضة أزالت الأقنعة وخلخلت تلك الصورة الميثولوجية التي كانت اسرائيل «تسوقها» لليهود وللرأي العام العالمي.

○ **نجيب محفوظ**: لا يمكننا ان نحارب ميثولوجيا اسرائيل، لأنه قد تكون لدينا أيضا كثير من جوانب الميثولوجيا التي تشير اليها. ما يهمني أكثر هو الوصول الى حل عملي، والحرب لم تفد في الوصول الى حل ولذلك لا بد من مفاوضات تفضي الى اقرار السلام في المنطقة. هذا رأي طالما عبرت عنه، بل لقد أعلنته قبل أن يزور السادات القدس بخمس سنوات.

أما الانتفاضة فقد أصبحت حقيقة ملموسة ومعبرة عن مطامح الشعب الفلسطيني العميقة. وقد أوضحت ذلك في الكلمة التي نشرتها بجريدة «الأهرام» (٢٦ يناير ١٩٨٩) حيث ألححت على ضرورة استثمار هذه الروح الجديدة المتجلية من خلال الانتفاضة وصمود العراق في وجه ايران، من أجل بلورة فعل عربي جديد يستجيب لتطلعاتنا الحضارية.

[سبق بالفعل لنجيب محفوظ في سنة ١٩٧٢ خلال اجتماع عقده الرئيس القذافي مع مفكرين ومثقفين مصريين من بينهم هيكل، أن أعرب عن رأي «فاجأ» الجميع حينما قال: «. . إذا لم تكن لدينا القدرة على الحرب فلنتفاوض ونصطلح وننهي هذه المسألة التي لا تحتمل بلادنا معها حالة اللاحرب واللاسلم لفترة أطول. . .».]

● لو تصورنا أن الأمور يمكن أن تكون على غير ما هي عليه، وأنك ستبدأ الآن رحلتك الروائية، فما هو الطريق الذي كنت ستختاره وما هي الأسئلة التي كانت ستوجه كتاباتك؟

○ **نجيب محفوظ**: ما كانت لتختلف كثيراً عن المسار الذي قطعته الى الآن، لأن المشكلات نفسها موجودة وقائمة مع اختلاف في الدرجة والتعقيد. بل ان الهدف الذي نسعى اليه لم يتحول وهو الذي يلخصه التساؤل المتردد على كل الألسنة والأقلام: كيف نحقق التكامل والتلاؤم بين التراث والمعاصرة؟ إنها القضية التي تقض مضجعنا وندور حولها من مواقع وزوايا مختلفة. . .

لكن لن يكون هناك استنساخ حرفي للماضي لأن التغير قد شمل الأحداث والأشخاص والزمان والمكان. . وهذه عناصر تمنح للفن والرواية مصادر للتجدد.

* * *

في طريقي الى المطار، كان سائق التاكسي الذي تعرفت عليه بالأمس، يحكي قصته مع الأعمى ومرافقه والشاب الذين ركبوا معنا من ميدان التحرير، وكانوا يتحاورون حواراً ملغزاً ويستفسرون عن امكانية مرافقة السائق لهم الى قرية تقع خارج القاهرة. قال لي: بعد نزولك تبين ان الأعمى هو إمام مسجد عمر مكرم وان الشاب سرق «نجفات» (ثريات) المسجد فترصده الأعمى الى أن اعتقله، ولذلك كانوا يبحثون عن سيارة تأخذهم الى القرية لاسترجاع المسروقات. كان السائق يحكي في تلقائية ولغة ساحرة، ولم تكن القصة تخلو من طرافة ومتعة:

«دا كان حقو، لا مؤاخذة، يسرق بيوت الأغنياء ويعطي لبيت ربنا. .».

أحسست بامتداد لرومانيسك نجيب محفوظ المستمد من سرديات الناس ومن أصداء الرأي العام، والمرصع بكلمات المعجم الديني واللغة الجارية على الأفواه. تذكرت ما كتبه محفوظ في إحدى رواياته: «الذين فوق يتعهرون والذين تحت يشحذون»، واسترجعت مجلسه كل صباح ابتداء من السابعة بمقهى «علي بابا» بميدان التحرير حيث قابلته أول أمس، وتذكرت ما ورد في آخر رواية نشرها منذ أسابيع «قشتمر» عن الزمن الجميل المندثر وعن الفضاء ـ الغول لقاهرة اليوم:

«العباسية القديمة هل بقي منها أثر؟ أين الحقول والحدائق؟ أين النخلة ومجلسها وغابة التين الشوكي؟ أين البيوت ذوات الحدائق الخلفية؟ أين السرايات والقلاع والهوانم؟ هل نرى اليوم إلا غابات من الاسمنت المسلح ومظاهرات من المركبات المجنونة؟ هل نسمع الا الضجيج والضوضاء؟ هل تحدق بنا الا أكوام الزبالة؟».

نوستالجيا ورثاء واستنكار لهذا «الزمن الآخر» الذي يفترس ويمسخ كل شيء، لكن، أليس هذا الزمن ـ الوحش هو بداية أخرى لرحلة روائية مصرية مغايرة، يمكن أن نعتبر، مثلا، قصة «في الشوارع» لادوارد الخراط مؤشراً عليها منذ نهاية الستينات؟ ففي تلك القصة تنبثق لحظة زمنية تشي بحساسية مختلفة وتعلن عن منعطف في الكتابة. . وهي اللحظة التي اغتنت وتنامت عبر عشرات النصوص التي ظهرت في السبعينات والثمانينات:

«ومواكب الناس تمر به، في باب الحديد، كل الى وجهة، في وحدتهم واندماجهم معاً، ماذا يفعلون؟ هذه الوجوه التي لكم، منحوتة، مضلعة، منبعجة ومضغوطة، عرتها الوحشة والقسوة وجففتها، شققها العرق وخط فيها الألم والشبق أخاديد لا تمحى. هبت عليها وفتتها أعاصير الشهوات والآمال الآمرة، وإنهاكات التحقق والاحباط معا، كلها لا تفي بشيء وتترك الجوع متقداً لا ينطفىء، عطشانة دائماً ويابسة، ذابلة متطاولة، مسحوقة غضة، متهدلة، مشدودة في إيناع الصبا، فتوة النضج، اشراقة خاطفة تمتلىء بعدها باللحم المتلمظ وتغص بالتجشؤ العفن. هذه العيون المطاردة والمختبئة والمتربصة والمقتحمة والجامدة، أرواح محبوسة في حفر قبورها تتواثب وتخمش وتنبح وتزأر وتكركر بضحك الضباع من غير صوت. أرواح تنادي بصوت مكتوم. . .» (في الشوارع، ص. ٩٨) من مجموعة «ساعات الكبرياء».

لحظة لا ترثي ولا تتحسر، بل تسعى الى أن تتوحد بالزمن ـ الوحش، وأن تستبطنه عبر الصور والعلامات والكلام المتناسل، المتعدد، لتنسج تخييلاً مشكاليا يبدد وحشة الزمن واغتراب المسافرين.

تتغذى الرواية بعطاءات المبدعين، تغريهم بسحرها الذي لا يُقاوَم ثم تمتص أزمنتهم لتجدد زمنها. وداخل ردهاتها يبدو نجيب محفوظ علامة بدأت تنتصب فوقها علامات. والزمن، ذلك الرهان الجوهري الذي تجري وراءه الرواية، يُرْتَدُّ الى الحياة عبر كلمات الروائيين وأخيلتهم مانحاً إيانا وَهْم التجدد ووهم البقاء السرمدي □

القاهرة / الرباط ٧/٢/١٩٨٩

لن يكون هناك استنساخ حرفي للماضي لأن التغير قد شمل الأحداث والأشخاص والزمان والمكان

قراءة لأشكال من العلاقات الثقافية



محمد الاسعد

(١)

■ ثمة خفوت في الايقاع: ايقاع الحركة والصوت وايقاع الدلالة والمعنى في الحقل الذي كان موضع الاهتمام. نعني حقل الشعر المقاوم الذي شغل الصحف والمنابر والندوات.

هذه الملحوظة قد تدفعنا الى التفكير في الأسباب وابتكار الاجوبة وتفسير هذا الخفوت كما لو كنا من الذين آمنوا فعلا بهذا النوع من الانشغال ومن الذين نظروا الى هذا الايقاع في ذروة ازدهاره كظاهرة أصيلة، ولكننا لم نكن كذلك بل احتفظنا بموقف فكري يرى في هذه الظاهرة فعلا تعويضيا طغى على السطح وموّه الأعماق: أعماق الفعل المقاوم والشعر والتاريخ وحل محل غائب ظل يلحّ على التجسد. وأوجد قناعات زائلة لم تكن لتبقى لولا عناصر رهينة بما هو خارج الشعر نفسه ولهذا يبدو خفوت الايقاع وكأنه تحقيق النبوءة وتأكيدا لمبادىء نقدية جرى القفز عليها طوال السنوات الماضية في غمرة الاحتفاء بظاهرة تعويضية.

كنا نفهم مثلا ان المقاومة تعني ميلاد عالم جديد، وأن الشعراء هم مبتكرو لغة جديدة لعالم يولد، في وقت كان فيه المديح بمعناه الفج هو كل ما حصلت عليه المقاومة من شعرائها، أولئك الذين ضبطوا ايقاعهم على قرع الصنوج الطاغية في الحفلة العامة.

كنا نفهم مثلا ان المقاومة هي نزوع الانسان العربي والفلسطيني خاصة الى معرفة نفسه والعالم، والتحديق الى عمق الكارثة في وقت كانت فيه الحماسة تأكل حتى ما تبقى من معرفة قليلة توفرت عبر القرن الراهن.

كنا نفهم مثلا ان الفعل الفني فعل حرية يقف بذاته، وليس وظيفة تنتظر الجزاء والمكافأة من أي جهة كانت، في وقت كان فيه الفن استعراضا محسوبا بعدد تذاكر الشباك وبعدد الايدي التي تصفق.

هذا الفهم كان لا بد له من ان يظل الخافت والمجهول والمهمل وكان لا بد له من ان يشهد فقط على حالة من دون ان يمتلك القدرة على التدخل فيها. لأن الضجيج المتطاول قد توفر له من الاسانيد ما يكفي ليصبح القاعدة. لم يكن الاستعداد للاصغاء عادة من العادات، ولم توفر لا العادات ولا المؤسسات ولا الوضعية العامة، حداً أدنى لهذا الفعل الانساني: الاصغاء.. الاصغاء لما يتموج في الأعماق وفي البيانات غير الرسمية.

كل ذلك باسم المقاومة وباسم الثورة ذلك الاحتفال الذي كان الأشد حزنا بقدر ما كان الأشد مأساوية. كيف نفهم اذن خفوت الايقاع بعيدا عن الاسباب المبتذلة والشائعة؟ وكيف نصل الى ما هو أعمق من تأثير المظاهر العامة على حالة ثقافية؟

في هذا الصدد من المفيد التذكير بما تمّ القفز عنه وما ألغى صالح مفاهيم مسطحة عن الشعر والمقاومة ومن المفيد تعميق الاصغاء للمستمر المتواصل في وسط ما يبدو أنقاضا وأشلاء لشعر وشعراء. وأول ما يجب التذكير به هو أن «المقاومة» اندرجت في اطار الشعر الحديث كموضوع من

الموضوعات الى جانب عدد آخر من الموضوعات ولم تكن اتجاها في الرؤية بحكم ما يتناوله من موضوعات بمعنى انه اذا كان من الجائز نقديا الحديث عن رؤى، «رومانسية» و«واقعية» و«صوفية» و«اسطورية» فان من غير الجائز الحديث عن رؤية اسمها رؤية «المقاومة» ذلك لأن هذه اللفظة بحد ذاتها لم تبرز كرؤية الى النفس والعالم، بل كموضوع من موضوعات الرؤى الشعرية التي ذكرنا بعضها وهكذا توزعت هذا الموضوع أي المقاومة عدة اتجاهات: منها الروحانية ومنها الواقعية، ومنها الصوفية. واذا كان بعض النقاد قد حاول الحديث عن رؤية «مقاومة» فقد كان يصطدم بعجز هذه الرؤية عن الارتفاع الى مستوى الرؤية وبقائها أسيرة الموضوع.

هل كانت المقاومة موضوعا ام رؤية؟

بالنسبة للعقلية السائدة تبدو المقاومة مناسبة وموضوعاً أي أنها تعبر عن حالة خارج الشعر والشاعر، يمكن ان يمر بها الشاعر مروراً عابرا من دون ان يتغير ذلك التغير البنيوي الجوهري ككينونة. ومن هنا تظل التقنية ونظم الالفاظ ومراجع الشاعر قائمة قبل أن «يقاوم» وبعد ان «يقاوم» فمناط الأمر ان موضوعه اختلف، أما كيفية تعامله معه، وعلاقته به فما يحكمها هو هذا الثابت البنيوي أي جوهر الرؤية الجاهز للتعامل مع الموضوعات. وبعبارة مختصرة يبدو الشاعر هنا كائنا ثابتا في محور ما يشاهد العالم المتغير من حوله، ولا تتعدى علاقته بهذا العالم غير المشاهد. إنه ليس مصيرا منخرطا في الصيرورة بل مصيرا جاهزا وثابتا. ويشارك النقد التقليدي في تثبيت هذه الصورة حين يتحدث عن «شعر المقاومة» أو «شعر الثورة» ويضع دراسات تبوب هذا الشعر بين سنة كذا وسنة كذا، فيسقط المقاومة كزمن ويتعامل معها كمكان. وتنشأ من ذلك جغرافية نقدية ذات مساحات اعتباطية.

كانت المقاومة رؤية في عرف البعض، أو فلنقل مفهوما يتجاوز «الموضوع» ليصبح هما كليا. ولو رجعنا الى شواهد هذا المفهوم لوجدناها تتجاوز مفهوم المكان الى الزمان، بحيث يتجاور في هذا الزمان عدد كبير من الفعاليات الشعرية العربية وتتداخل الامكنة والموضوعات، وبحيث يمكن ان نصف فعالية عصر كامل بهذه الصفة.

صحيح أن هذا الطرح يتعرض لسوء فهم خطير حين طرح «أدونيس» مثلا «مقاومة» الشعر بوصفها عملا واقعا في الشعر نفسه قبل ان يكون في تناول الموضوعات، فكان الرد عكسيا أي طرح «مقاومة» الشعر بوصفها تعلقا بموضوع الا ان تصحيح هذا الطرح وايجاد النقطة التي تتجاوز أحادية النظرية ما زال ممكنا، اننا نسعى الآن الى الفعالية الشعرية بوصفها فعلا شاملا تندرج فيه صيرورة الانا والاخر او صيرورة الشعر وموضوعه او صيرورة الذات والموضوع.

نوضح ذلك بالقول ان بنية القصيدة كمنظومة ألفاظ ودلالات بمستوياتها النحوية، والمعرفية أو مستوياتها السطحية والعميقة ليست بنية جاهزة مستقلة تتقبل فقط او تستبدل عناصرها نفسها وتظل محافظة على وجودها الماضوي، بل انها قابلة للانكسار اي للتغيير البنيوي وقيامة بنية جديدة بحاجة الى تبرير جديد، وضوء جديد. وحتى لا يفهم هذا الانكسار كتغير في «الموضوعات» نقول إنه تعبير عن تغير متبادل بين الشاعر والموضوع.

ان عالما جديداً لا يفترض فقط قدرة على رصده كشريط سينمائي بل يفترض جدة موازية في الرصد والمشاهدة.

وبهذا القانون نعلل فشل وخفوت ايقاع شعر «المقاومة» الذي بدأ يتذمر منه عدد كبير من الذين انضووا تحت لوائه في وقت من الأوقات. ذلك لأن غناء الجديد لم يكن يعني جدةً موازية في الرؤية. ومنذ وقت مبكر، لم يشكل ايقاع التجربة الجديدة ايقاعا موازيا في وعي الشعراء، بل اندرج ضمن الوعي العاجز، فانتقل الرومانسي والواقعي والصوفي والاسطوري الى أرضية الموضوع الجديد، وظل رومانسيا وواقعيا وصوفيا واسطوريا.

هل كان الطموح أن يتشكل وراء كل هذا وبعده بعدٌ آخر في الشعر؟ لقد كان هذا هو الطموح ولكن الذين تحدثوا عن رؤية مقاومة كانوا يتداولون «موضوعات» وليس رؤية.

اذا مضينا الى أبعد من ذلك، نلاحظ تصميما معينا لمسرح المقاومة شعريا، يتحدد هذا التصميم بالهرب المتواصل من الذات، سواء كانت اختبارا شخصيا أم اختبارا جماعيا. فالذات ملغاة أمام ذات أعلى رمزية الطابع. وكان التعبير عن المثال او الفكرة هو الذي يثقل وجدان الشاعر، ويجعله مكافحا على صعيد الخلاص من الواقع التاريخي بأي ثمن. هذا النوع من الالغاء هو الذي مجدّه بعض النقاد بالقول ان هذا شعر «يحرق نفسه في سبيل القضية» ولا نعرف شعرا يحرق نفسه يمكن ان يسمى كذلك الا ان يكون تضحية الشاعر بفنه. ولكن هل يمكن خدمة قضية الانسان اذا أحرقت فعالياته نفسها وتحولت الى رماد؟ الفن والعلوم مثلا؟ المنطق السليم ان قضية الانسان لا ترتفع الا بارتفاع ذاته، فنا وعلما، أي بما يمكن ان نسميه كرامة الشخصية. أما هذا الاحتراق المجاني فهو ليس الا التبرير المغطى لعجز النقد عن اكتشاف الفرق بين الشعر وما يقدم باسمه.

إنه التواطؤ الخاص الذي عنون مرحلة كاملة افتقرت الى الاصغاء الى روح الشعر الحقيقية.. تلك الشرارة التي تخلق الانسان خلقا جديدا. التواطؤ بين النقد والشعر لتمويه روح الزمن بخليط من العناوين والمصطلحات والمفاهيم يبدو الآن باهتا ونحن نستعيده. ذلك لأنه تصميم حدد مساحة للتجربة الشعرية، وأحاطها بجملة من التعاريف العجيبة. فهي هذا الحدث لا ذاك، وهذا الموضوع لا ذاك.. حتى خرج من دائرة الاهتمام النقدي كل شعر لا يكتب بمواصفات ما سمي بشعر المقاومة. على ان أخطر ما في هذا التواطؤ انه سلط على الشعراء سوطاً من الارهاب يدفعهم دفعا الى تقليد نماذج شعرية قيل لهم إنها هي «الشعر المقاوم» ومن هو ذلك الذي يرفض إغراء ان يكتب هذا الشعر الذي يحظى بالأمجاد والتمجيد؟ لا نقول ان هذا التواطؤ قد نشر ارهابه في كل مكان بل نقول إنه استطاع فعلا ان يشوه التجارب الشعرية لدى العديد من الشعراء، وان يجبرهم على تأجيل شعرهم الى زمن آخر أي تأجيل انفسهم بصريح العبارة. وهو ما بدأ البعض يخرج عليه، ليس بسبب وعيه بهذا بل بسبب حسابات الربح والخسارة. على ان قوة مثل هذا الضغط الذي يدفع الانسان الى تأجيل ذاته، لم تكن وليدة هذه الحالة فقط، بل وليدة مفاهيم قارة وراسخة في الثقافة: مفاهيم عن الفن والثقافة والحياة مشوهة. مفاهيم تقيم فاصلا بين الذات والموضوع، بين اللغة والواقع بين الانا والآخر. وحين تقع هذه المفاهيم في أساس الوعي، أي تصبح حجر الزاوية في تكوينه نجد أن كل ما ينتجه يتخذ طوابع لا شخصية أي مفتقرة الى ما يميزها ويعطيها صفة الابداع.

الاصغاء الذي نعنيه هو العودة مجددا الى ينابيع الفعالية الشعرية. الى ينابيع التجربة ومفهوم الانسان والحياة. أي الى الفلسفة التي ننطلق منها، قبل ان يكون هذا النوع وذاك من الرؤية وقبل ان يكون هذا الشعر او ذاك. فماذا نريد من الشعر.. وماذا يريد الشعر منا في هذا الزمن وفي كل زمن؟ لا نعتقد ان الاجابة مستعصية كما يزعم البعض من النقاد في افتتاحية أبحاثه ولا نعتقد ان الاجابة معقدة وجهمة كما يقال.

يمكن أن نجيب ببساطة بالقول ان ما يريده الشعر وتريده كل فعالية انسانية هو خلق الانسان خلقا جديدا، والشهادة على زمنه قبل كل شيء. وفي ضوء هذا تقاس اللغة والمنظومات، وتقاس المدائح والأهاجي. ولا نفترض جديدا اذا قلنا إن سمة المقاومة هي سمة أصيلة في هذا الفن وان كانت تتخذ في كل عصر شكلها الملائم، أو تتشوه فلا تعود بارزة فتنحط الى نوع من النظم الرديء. ان الحصار الذي وقع فيه مفهوم المقاومة، فأفقر كل ممكناته، وتياراته العميقة وخصبه، هو الذي يجعل من هذا المفهوم الآن

ما يريده الشعر هو خلق الانسان خلقاً جديداً والشهادة على زمنه قبل كل شيء

ايقاعا ذاهبا، أو ضائعا بدل ان يكون قادما. فلم تكن «المقاومة» ذاهبة في الحقيقة وفي ضوء معطيات الواقع التاريخي، بل قادمة بكل معنى الكلمة. أما الذي ذهب فهو أحد المفاهيم السطحية عنها، وليس مفهومها العميق.

٢٠.

في حديث خاص تحدث أحد ناشري الكتب البارزين عما أسماه «احباط المحيط» لنشر واستهلاك الكتابة. وبدلا من الفكرة الشائعة عن آثار الوضعية اللبنانية على هبوط مستوى النشر والتوزيع أرجع هذا الناشر التأثير الى المحيط العربي، واعترف بأن نسبة الهبوط العام بلغت بالنسبة له ٧٠ بالمائة.

كيف يمكن ان يؤثر المحيط على المركز؟!

في غمرة انشغالنا بمتابعة المشكلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبفعل سرية الحياة الداخلية لنشر واستهلاك الكتابة وآليات تمويل دور النشر، كانت الملحوظات تنصب على عمومية الظاهرة أي على جوانبها الأكثر بروزا مثل قلة الاقبال على الكتابة، وتحول المكتبات الى معارض ملبوسات، ونزوح الكتاب الى عشرات الصحف والمجلات التجارية، وخفوت وتيرة الجدل الثقافي وتقطع الوسائط بين العواصم العربية.

ولأننا نطلق دائما من مسلمة الوحدة الثقافية المنيعة، ومن مسلمة انها القلعة التي لا يمكن اقتحامها بوسائل التجزئة السياسية والاقتصادية، فقد كنا مطمئنين الى أن مثل هذه الظواهر لا تعدو كونها ظواهر عابرة.

الرقم الذي ذكره الناشر مخيف، ليس لأن الكتابة العربية بدأت تضمحل ولا لأن هذا الرقم مؤشر على هبوط فعالية هذه الدائرة الثقافية، ولكن بسبب التعليل الذي أكده هذا الناشر: احباط المحيط. فهذه العبارة تعني اعادة النظر في أشياء كثيرة ومن ضمنها سلم التقييم الذي درجنا على استخدامه عند بحث مشكلات الكتابة والنشر والتوزيع. فقد درجنا على النظر الى أشهر مركز للنشر ونعني بيروت، بوصفه اداة فاعلة، أي أداة قادرة على مدّ المحيط العربي بالغذاء اللازم لديمومة نموه الثقافي، وبوصفه مركز اشعاع متواصل للتغلب على طبقات الظلام واحدة بعد الأخرى في مناطق المحيط.

كان الأمل هو ما يصنع هذه الثقة بأن يتغلب زمن الثقافة على أزمان التخلف. ولكننا الآن نكتشف ان هذا الزمن الثقافي لا يعدو كونه رهينة بدوره، بمعنى ان فاعلياته الذاتية ليست ذاتية حقا، وان هذه الفاعليات اعتمدت اعتمادا كبيرا على المحيط..!

فأي محيط هو المقصود؟ هل هو القاريء العربي كما كنا نفترض؟ هل هو المؤسسات التي لم تكن ترد في حسابنا؟

جواب الناشر يفتح نافذة على غير المتوقع، انه ليس القاريء، ولكنه بالضبط هذه المؤسسات التي عاشت عليها دور النشر، وعاشت من ثم الكتابة العربية في العقد الأخير.

يعدد الناشر في حديثه، مصادر التمويل واحداً فواحداً، ولا يرد في قائمته ذكر للقاريء العربي. ان هذا الأخير هو الرقم المجهول والقليل الأهمية. وهذا هو لب الموضوع. فاذا كنا من المهتمين بمراقبة اعداد المتعلمين وانتشار عادة القراءة والاطلاع، فان ناشرنا بحكم عمله مهتم بشيء آخر هو قدرة الدفع لدى المؤسسات العربية، من وزارات الهيئات الى منظمات. وحين يلاحظ تضاؤل هذه القدرة يعلّلها بكل بساطة بأزمة هبوط أسعار النفط وكمية البراميل المصدرة!

قبل أن نستمع الى هذا التعليل، وبالضبط في العام ١٩٨٠، روى لنا احد الأصدقاء الآلية الواقعية لعملية نشر الكتاب واستهلاك الكتابة في بيروت نفسها. تبدأ آلية العملية بأن يضمن الناشر بيع ثلث المطبوع او نصفه على الأقل مقدماً. ويأتي الضمان من منظمة أو مؤسسة تتعهد بالدفع، وهنا تتقلص حدود المغامرة وتدور المطابع. وقد يأتي الضمان من مراكز المحيط من بعض وزارات الاعلام، وهنا تنتفي المغامرة كلياً وتدور المطابع بثقة. ما يحدث عادة ان الجهة الضامنة تدفع، وتأخذ نسخ المطبوع المضمونة، وتتكدس عشرات الكتب وآلاف النسخ في المخازن وحين يتضخم العدد تقوم هذه المطبوعات برحلة اخرى، فتباع كورق الى بعض الصناعات الورقية، وخاصة صناعة صناديق البيض! وهكذا تختتم رحلة الكتابة العربية في عصر الضمانات من المطبعة الى صندوق البيض.

ومنذ ان سمعت هذه الحكاية بدأت أفكر في العدد الممكن من ديوان شعر أو رواية أو دراسة لصناعة صندوق بيض واحد!

هل هي ابادة من نوع جديد؟!

كان الهمجيون في الماضي يحرقون المكتبات، أو يلقون الكتب في الانهار، مسلطين على الكتابة سيف الظلام، ولكن ما يحدث الآن هو طريقة مهذبة ووقور لنفي الكتابة وابادتها من دون اراقة قطرة دم واحدة! بل بدفع المزيد من المال!

لب الموضوع اذن هو أن القاريء المستهلك لم يعد هو ميزان الأشياء، ولا عادات القراءة هي المعيار، وربما ليس نوعية الكتابة أيضا. فمن المشكوك فيه ان تكون لأي كتابة قيمة ما، ما دامت تبدأ وجودها بالبحث عن ضمان مالي.. وما دام مصير الكتاب معلّقاً بين طباعته على الورق وبين مصاهر اعادة عجنه كورق فقط!

لننظر الى الوجه الآخر والمكمّل لهذه العملية وهو استناد الناشرين الى تقلبات أسعار النفط والانتاج. وهنا نجد أنفسنا نرحل بعيدا فنحن مضطرون اذن الى مراقبة اسواق النفط، وكميات المخزون الاستراتيجي لدى وكالة الطاقة الدولية، ومؤشرات تطور الاعتماد على الطاقة في الصناعة الغربية، كل هذا لنحسن التفكير بمصائر الكتابة العربية.. أو بكرامتها الخاصة.. فالمسألة تتعلق بالكرامة حقاً حين تُصبح هذه الكرامة معلقة بهذه الدائرة الواسعة من الآليات التي لا نملك عليها سيطرة.

والمعنى واضح، فلكي تزدهر الكتابة العربية، ويتمظهر الفكر العربي، ويتلمس الدارسون وجوداً للعربي غير وجوده البيولوجي يجب أن تكون أسعار النفط وانتاجه في تصاعد متواصل، أي ان تكون استراتيجيات القوة النفطية لصالح العربي لا ضده. انه المصير المعلق مرة اخرى ببرميل النفط ولا أحد يستطيع الهروب من هذه الصورة، فالوسائط التي تصل ما بين ظهور الفكر العربي وأسواق النفط الحرة وغير الحرة لم تعد من الاسرار. واذا كانت هذه الوسائط واضحة في ذهن الناشر الذي يترجم نشر الفكر الى صفقة رقمية فورا، فان حدودها لا تزال غائمة في ذهن المفكرين انفسهم. لأن العلاقة لا تزال تقليدية في هذا الذهن، فهي نتاج عصر مضى، كان فيه للقاريء والجمهور والكاتب ووسائط النشر متحد يجمع بين هذه الاطراف، متحد يكفي لتوصيف أي مشكلة تنشأ، وفي اطاره يتم التعامل مع المشكلات وحتى مع وجود المصادر التقليدية لرعاية الفكر. فلم تكن هذه المصادر معلقة طاقة ونزوعا الا بهذا المتحد نفسه. بأرضيته الاجتماعية ـ السياسية. ولهذا لم يكن من المتصور ان تُباد الكتابة العربية بطريقة تحويل الكتب الى صناديق لحفظ البيض. أو طريقة تكديسها في المخازن ليقرأها الهباء والسكون. صحيح انه كان من الممكن تسليط سيف الارهاب على الكتابة والقول، الا أن هذه المعركة كانت تجري في الضوء، وبعلاقة مباشرة مع الجمهور القاريء. الجمهور الذي يأخذ دوره المباشر في الحفاظ على الكلمة بداهة لأن وجودها واستمرارها من بداهة وجوده نفسه.

أما اليوم فان هذه المعركة تجري في صمت وراء المكاتب وأوامر التحميل والتنزيل والساحات الخلفية لمصانع صناعة الورق المستعاد بأقل الأسعار

كلفة .

ان الجمهور ليس محل رهان . وقد سبق لأحد الكتاب أن عبر عن يأسه هذا حين أكد ان من الممكن ان يعتمد الكاتب العربي على نسبة ضئيلة من القراء . . ويعيش بعيداً عن مؤسسات «الضهان» وتقلبات سوق روتردام النفطي . . هذا لو وجدت هذه النسبة على ضآلتها ولكنها مع الأسف غير موجودة . فعادات القراءة أي المعرفة بدأت بالتضاؤل في أعرق المجتمعات العربية ولا تتناسب هذه العادات اطلاقا مع الزيادة السكانية وأعداد المتعلمين وعدد الجامعات .

ولكن لهذا الغياب تعليله ، انه تغييب اذا أردنا دقة العبارة ، وتغييب منظم يبدأ بتقليص سوق الكتاب في بعض الدول ، ووضعه على قائمة المحرمات في دول أخرى ، وينتهي بتخصيص ميزانية للشراء . . شراء الناشر والكاتب معا .

ولا تنجح مثل هذه الوسائل الا بسبب عنصر أكثر خطورة بل هو الأشد خطراً ألا وهو اعتماد معايير اخرى للنجاح والحياة يقاس بمقتضاها جهد الانسان العربي . وليس من بين هذه المعايير معيار المعرفة بمعناها الشامل . ولعل الطالب الذي تنتهي علاقته بالكتابة والكتاب بعد سنوات الدراسة هو ضحية غياب هذا المعيار ، وهو النموذج الذي تقدمه المعايير الأخرى الى المجتمع ، حتى ليصعب على النطاق العام اقتران الكتاب بغير المدرسة ومرحلة التعلم .

الخطورة هنا ان غياب المعيار المعرفي يفقد الكتابة والكتاب والفكر أي أهمية الا تلك الكتابة وذاك الكتاب اللذين يتكيفان مع الحاجة الى طمس المعرفة واشاعة الجهل . وابادة عضو التفكير . وهي حاجة تزداد الحاحاً في ظل تفكك المتحد الاجتماعي على كل المستويات . وفي ظل تشرذمه الى علائق مستقلة عن بعضها البعض ، يتجه كل طرف منها الى الخارج ، كتابة وتجارة وأستثمارا وسياحة حتى .

ان ما يعيش في ظل هذا المتحد هو الفكر الذي يخدم آلياته هذه ، أي آليات التفكك ، وما يعيش في ظله كتابة من النمط نفسه ، وناشرون من المرحلة نفسها . لقد تغيّرت الأرض اذن وفي هذا العمق يبدو الأصدقاء القدامى عاجزين عن اللقاء حتى وهم يعيشون في مدينة واحدة . ويبدو القاريء معزولا عن الكاتب حتى وهو يجالسه في حجرة واحدة . ويبدو الفضاء الذي تنتشر فيه مزدحما بعلامات جديدة لا يمكن قراءتها الا في الرحيل الى فضاءات أخرى .

تغيرت الأرض اذن بما يشبه الاسطورة وما هي بالاسطورة واتخذت أشكالها عند كل منعطف هيئة جديدة . فأصبحت الكتابة على حد دقيق كحد السيف فعلا . فهي اما ان تكشف وتقترح أو تموت في المخازن ، وتتحول الى عجينة لينة يمكن ان يصنع منها أي شيء : صندوق بيض أو ورق للّف أو الواح مقواة لدرء هبات الشتاء عن غرف الفقراء .

٣٠ .

شبه أحد الفلاسفة اليونان الحياة بسوق عام ، يأتيه البعض للمنافسة ، وهذا هو اللاعب ، ويأتيه البعض للبيع والشراء ، وهذا هو التاجر ، ويأتيه البعض للنظر . . وهذا هو الفيلسوف .

لو أردنا اعتماد هذه الصورة لوصف الحياة الراهنة ، لقلنا ان ذلك السوق القديم لم يعد قائما وإن سوقا آخر أقيم يشبه سوق معرض الكتاب العربي الذي يقام في أكثر من عاصمة عربية سنويا ، يأتيه البعض للبيع وهذه هي دار النشر ويأتيه البعض للمعرفة وهذا هو الجمهور ، ويأتيه البعض للنظر . . . وهذا هو الكاتب .

ومن بين كل هؤلاء حظيت دار النشر باهتمامنا آنفا ، وجاء الوقت للاهتمام بطالب المعرفة ، ذلك الجمهور الواسع الاهتمامات والمتنوع الاهداف في نطاق البحث عن شيء ما .

قد يقال بداية إن البحث عن المعرفة لم يعد بتلك الأهمية التي كانها منذ أزمان أي انه لم يعد يوضع على مستوى استشراف الحياة ، وهو الأمر الذي افترضناه مسبقا ، ولكن في سياق تأمل ظاهرة النزوع الجماهيري لا بد من معنى ، ولا يخلو هذا المعنى من صلة تربطه بالحياة نفسها مهما كان تقييمنا لها .

ولسنا من دعاة فرض الاحكام والمفاضلة بين قيمة هذا النزوع أو ذاك بل نحن من دعاة الاهتمام بالظواهر التي تفرض نفسها أي تحقق تجسدها سواء قبلناها أم رفضناها لأننا في النهاية نود ان نعرف لماذا؟ وكيف؟ وليس فقط ما هذا أو ذاك .

ولهذا السبب نصف هذا التجمع حول دور النشر بالظاهرة الطبيعية كما هو التجمع حول أماكن اللهو والتسلية ، ومحلات بيع بضائع الاستهلاك وأسواق الخضراوات والفاكهة . انه تجمع أناس يبحثون عن شيء ما ، عن نقطة ارتكاز تضيف الى وجودهم حجرا يعزز التوازن او يعيده أو يقلبه . وحتى ما يبدو عابثا من الافعال لا يعدو ان يكون ذا معنى في سياق الحياة الخاصة بذلك الفرد ، أو بتلك المجموعة . وهل يفقد فعل من الافعال معناه بمجرد ان يكون خاصا بغيرنا؟ بالعكس انه قد يكون زاخرا بالمعنى أو فاقداً له . . ولكن دائما بالنسبة الى ذلك الفرد وتلك المجموعة .

من هنا يمكن ان ننطلق لملاحظة احدى الظواهر المهمة التي لاحظناها في معظم معارض الكتاب العربي ، تلك هي ظاهرة الاقبال على كتب التراث العربي . فالاجنحة التي تعرض هذه الكتب تحظى بالنصيب الأوفر من الازدحام . وكثيرا ما تعجز عن تلبية الطلبات على كتب معينة بل وتدفع عدداً من الناشرين الى وضع برنامج للعام المقبل في ضوء أسئلة الجمهور .

ومعنى هذا أن الاقبال على نوعية الكتب سيؤثر حتما على توجهات الناشرين بالاضافة الى كونه مؤشراً على نزوع عدد كبير من جمهور القراء . ولهذا يمكن ان نتوقع سيطرة الكتب التراثية في الأعوام المقبلة ، على الأقل بالنسبة للجمهور الذي شاهدناه وتحركنا في وسطه . هذا ان لم يكن بالنسبة للجمهور العربي الواسع ، وهو ما نظنه على سبيل التخمين .

لن نتساءل هنا عن ايجابية أو سلبية هذا التوجه ، بل سينصرف اهتمامنا الى فهم هذه الظاهرة والآفاق التي تتحرك فيها .

المعنى الأول لهذا التوجه ، هو ان غالبية القراء تبحث عن معرفة من نوع معين هي ليست المعرفة المعاصرة بالتأكيد ولكنها المعرفة التي قدمتها عقول عاشت في العصور الماضية ، معرفة من أهم سماتها انها موصوفة بالأصالة وذات علاقة بالقاريء العربي واشكالات حياته .

ومن المستبعد ان تكون هذه المعرفة مقطوعة الصلة باشكالات القاريء هذا ، ونحن نلاحظ الحماسة والحمية وهما يأخذان عليه نفسه . على الأقل بالنسبة لهذا القاريء ايضا ، فلا شك أنه يمتلك أسبابا لرؤية أن سبل المعرفة التراثية هذه ستفيء جنبات الحاضر . مهما كان من شأن لا معقولية هذا التداخل بين الماضي والحاضر ، وبخاصة حين يُعطى الماضي سلطة الطريق ، ويظل الحاضر مجرد مشاهد تمر على جانبيه .

إلا أن الأمر المهم هو هذه الواقعة وهي بحد ذاتها جديرة بالتأمل . واقعة أن تصورات عقول عاشت في الماضي بكل اشكالاته وخبراته يمكن أن تقدم المساعدة في حل اشكالات الحاضر وخبراته .

تنشأ هذه الواقعة من فرضية مسبقة هي أن المعرفة منهجاً ونتائج هي عقل كلي معزول عن عالم التغير ، ومعنى ذلك ان ما ورثناه من معارف هو تعبير هذا الكلي عن حقيقة التجربة الانسانية المعطاة مرة واحدة . . والى الأبد . المعنى الثاني لهذا التوجه هو ان غالبية القراء في اتجاهها نحو التراث تستجيب لدعوة عدد كبير من المفكرين والباحثين الى اتخاذ موقف من الماضي او هكذا تبدو لنا هذه الظاهرة ، ولكن ما مدى صحة هذا؟ قد يكون

ما يحدث الآن هو طريقة مهذبة ووقور لنفي الكتابة وإبادتها من دون إراقة قطرة دم واحدة

◁

هذا صحيحا بالنسبة لباحث يمتلك أدوات منهجية، ولكنه بالنسبة للمجموع لا يبدو صحيحاً، فهذه الأدوات المنهجية وقيمتها تعتمد على خبرات وتطور المعارف المعاصرة ولا يمكن الرهان على ان الجمهور قد توفر له من العصر الراهن هذا الامتياز المرهق.

ينتج عن ذلك أمر خطر ألا وهو أن قراءة التراث من دون وعي منهجي ستكون ظاهرة تعويضية بمعنى أنها نوع من التعويض عن مواجهة اشكالات الحاضر وتسميتها وابتكار الموقف الانساني منها، بقبول اشكالات الماضي وكل ما انتجته من تسمية ومواقف. وهنا يجد الجمهور القاريء نفسه واقعاً في مفارقة يصعب حلّها، وهي أنه سيمنح التراث سلطة لا يدعيها التراث نفسه. فالتراث كقراءة انسانية للعالم، وكواقعة تاريخية ملتصق بخبرات زمنه، لغة وبياناً وتجربة، بينما المطلوب منه في هذا النوع من القراءة الجماهيرية الانفصال عن تاريخيته، والالتصاق بزمن آخر ما زال بحاجة الى لغة وبيان وتجربة نابعة من هذا القاريء نفسه.

أخطر ما في هذا النوع من القراءة نتائجها والتصور الذي ترسخه عن العالم وقضاياه، حين يصبح المعاش الراهن مجرد «آخر» و«ظاهر» يتعامل معه الانسان واعيا انه لا يحمل حقيقته بذاته. بل ان حقيقته سبقت وجوده.

وهكذا يبدو كل شيء جاهزاً ويزداد الاغراق فيه كلما ازداد ضغط المعاش وأشكالاته وتعددت المجاهيل في معادلته، اذ اننا لا نشك ان هكذا تصور معرفي سيُضاعف عمق المجهول واللامعرفة بشكل متواصل. على ان هذه الصورة ستختلف مع اختلاف النهج والأداة. فاذا قطعنا المسافة بين القبول والنقد أو بين موقف التلقي وموقف اعادة القراءة، لا نكون بذلك قد قطعنا الصلة بالتراث أو دعونا كبعض السذج الى نبذه، بل نكون قد قطعنا المسافة بين ما هو مجرد تعويض وبين ما هو أصالة وبين ما هو اجترار وتحول وبين ما هو ابتكار وابداع.

ان الاقبال على كتب التراث ليس انحرافاً عن الحاضر، بل بالعكس ان ما يوجه فاعليات هذا الاقبال هو الحاضر نفسه. ولكن الانحراف يأتي من اتجاهين:

الأول هو اتجاه القطع مع موضوع التراث بينما السليم هو اتجاه القطع مع زاوية نظر الى هذا التراث. أي ان الموضوع يظل قائماً، ولكن كيفية رؤيته هي التي يجب ان تختلف، وهذه الكيفية رهينة بضوء الحاضر، والمستوى المعرفي الذي بلغه.

الثاني هو الاتجاه الى القطع مع موضوع الحاضر، بينما السليم هو اتجاه القطع مع زاوية أو زوايا نظر اليه، أي ان موضوع الحاضر كحقيقة قائمة هو السياق التاريخي الذي نعيش فيه، وهو مادتنا وخلاصنا وسقوطنا في وقت واحد.

اذا استبعدنا هذين النوعين من القطع، وهما شائعان بدرجات متفاوتة، تبقى المهمة الاصعب مهمة الأدلة التي نقرأ بها كلا الموضوعين، وهي مهمة بدأت تتكون في السنوات الأخيرة بفضل جهود عدد من الباحثين. أدلة مستقاة من مناهج علوم اللغة والتاريخ والاجتماع والفلسفة الى آخر ما هنالك من مناهج. نذكر منها قراءة «الطيب تيزيني» للتراث وقراءة «محمد عابد الجابري» وقراءة «حسين مروة». . وهي قراءات من المبكر الحكم على قيمتها وبخاصة وأنها لا تدعي وثوقية من أي نوع بل تطرح نفسها «كمشروعات» للبحث بحاجة الى مواصلة. السؤال الذي نسأله الآن هو كم من الزمن تحتاجه هذه الأدلة في القراءة للوصول الى فضاء القاريء العربي؟! وكم من الوسائط تحتاجه لتصبح نهجاً في النظر والمحاكمة؟ اذا حاكمنا الأمور بمنطق الظواهر العامة، أي ظاهرة الاقبال غير المنهجي على كتب التراث ونشرها، نعتقد ان هذا الزمن سيكون طويلا، وان عدد الوسائط سيكون قليلا.

فحيث تتكون قواعد استشراف الحياة، وحيث تتأسس القدرات المعرفية (المدارس، وسائط الاعلام، الجامعات. .)، لا نكاد نعثر لهذه الأدلة على أثر. وهو ما يجعل الهوة واسعة بين عالمين: عالم يبحث عن المعرفة دون أدلتها أي مناهجها، وعالم يبحث عن الادلة لعالم غير موجود. عالم التعويض وعالم الاصالة. وعالم الناشرين كما نعرف اكثر ضعفاً من ان يكون قادراً على اقتراح شيء ما بهذا الخصوص في غياب وحدة سوق الكتاب العربي ووحدة الاتجاهات العامة.

لا تبرز هنا الحاجة الى ادانة هذه الظواهر، بل الى التعمق في فهمها وكشف فاعليتها ومعرفة آثارها سلبا وايجابا، بوصفها وقائع صلبة يعتمد عليها كل جهد فكري جاد.

لقد استبعدنا هنا الحوافز الكامنة وراء هذا الاقبال اللامنهجي على كتب التراث، وركزنا النظر على ما يمكن ان نسميه واقعا عاما، أي البحث عن التوازن، وهذه قضية تجري المراهنة عليها يوميا في التشتت والتدافع العامين على صعيد حركة الأفكار في المجتمعات العربية. ومهما كانت تفاصيل الدوافع، فان حقيقتها تبرز في انها تدفع الالاف الى البحث في الماضي عن ضوء مجرد ضوء. وفي هذا السياق تكتسب محاولة المنهجة أهميتها وتبريرها. ولكن ليس بعيدا عن البحوث الميدانية، وعن استكشاف أرضية هذا البحث مشخصة بالقاريء أو الجمهور.

ان انعكاسات الوعي اللامنهجي في التعامل مع الموضوعات، وفي ظل غياب أي اداة علمية يمكن أن تؤثر تأثيرا سلبيا كبيرا على الأجيال بل ويمكن ان تحدد النسل الفكري الى عقود طويلة مقبلة، ذلك لأن خلق التوازن الوهمي في الشخصية والثقافة أكثر خطورة من الاختلال نفسه. ففي الحالة الأخيرة تظل الاشكالية ماثلة في الوعي على الأقل، أما في الحالة الأولى فان هذه الاشكالية قد تُطمس في الوعي. . وتظل ماثلة في العالم المحيط، مع ما يجره ذلك من صدامات مؤلمة وعابثة بين البشر وعالمهم.

٤

ثمة خفوت في الايقاع: ايقاع الحركة والصوت، وإيقاع الدلالة والمعنى. بهذا بدأنا هذه القراءة لأشكال من العلاقات الثقافية، علاقة الفن بالواقع التاريخي، علاقة الناشر بالقاريء، علاقة القاريء بالكتابة. . لنصل من ثم الى نتيجة المعادلة التي تجمع بين هذه الأطراف. ترى كيف تكون؟ وبماذا تسمى؟

في القراءة الأولى كما لاحظنا يسقط الواقع التاريخي من حسابات وعي الكتابة، ويتجه هذا الوعي الى أرض أخرى.

في القراءة الثانية، يسقط القاريء من جدول أعمال الناشر لأنه الجهة غير القادرة على ضمان المطبوع.

في القراءة الثالثة يسقط الكاتب المعاصر من ذاكرة الجموع التي رأيناها تنهمك في النص التراثي بدون أدلة منهجية للقراءة.

يمكن أن نصف الآن وضعية هذه الأطراف بانها تمثل حالة من حالات النفي المتبادل. طرف ينفي طرفاً لحساب آخر. وهذا الآخر متعدد، ومختلف، ولكن صفته المشتركة هي أنه غائب وليس حاضرا.

معنى هذا ان فعل النفي المتبادل هو نفي للحضور في أجلى صوره، وتعلقٌ بالغائب، أي انه فعل تصفية ثقافية بالمعنى الكامل، وليس فعل استصفاء ثقافي. وهذا هو العنوان الملائم الذي تستحقه الحالة الموصوفة. حالة ثقافة خفت أيقاعها وانكشف عن ضجيج مؤلم.

يمكن أن يقال هذا بعدة طرق، بالطريقة السياسية أو الطريقة الاجتماعية او الطريقة الاقتصادية، وحتى لا يقال ان هذه الطرق ليست من جنس الموضوع، سنلجأ الى الطريقة الرياضية فنجمع هذه العناصر النافية لبعضها البعض: الكاتب والناشر والجموع، ونحسب النتيجة

رياضيا: النتيجة صفر بالتأكيد. ذلك لأن كاتباً ناقص الموضوع، وناشراً ناقص القاريء، وقارئاً ناقص الكاتب، هي اشارات الى نتيجة لا لبس فيها. ولن تكون اقل أو أكثر من الصفر.

ولكن حتى هذه النتيجة ليست الا تجليا ثقافيا لهيمنة الغائب الذي وصفناه.

فالسلطة التي يمارسها غياب التاريخ على وعي الكاتب، هي التجلي لأعنف أشكال الاستلاب للكرامة الشخصية: كرامة الوجود الخاص واحتمال التفتح الحقيقي للشخصية. والسلطة التي يمارسها الضامن المالي على الناشر، هي التجلي لأعنف اشكال الهيمنة على صيرورة علاقة الكتابة بالجموع. أما سلطة التراث المقروء في الظلام فهي التجلي لأعنف أشكال الانخلاع عن الحضور. هو اذن نوع من التصفية فريد في بابه، ونكاد نقول إنه لم يسبق له ان وجد في مراحل تاريخية سابقة. فقد عرفنا التصفية في أشكال شتى: منع الكتابة ومصادرة واحراق المطبوع وتضاؤل حركة النشر.. وما الى ذلك. ولكن هذا النوع الجديد الذي نحاول تسميته ليس من هذا في شيء. فهناك طلب ملح على الكتابة، وطوفان من المطبوعات، وعشرات من دور النشر والناشرين.. ولكن النتيجة تظل صفراً.

وهذا يحتاج الى تفسير، والى ازالة غموض اللغة المتداولة حتى نلحق بالمسميات الجديدة وننجح في القبض عليها.

يمكن القول ان ما نقصده بالتصفية ليس الحكم بالاعدام على الانتاج الثقافي، فسيظل هذا الانتاج موجوداً ومطلوباً. وان ما نقصده بالصفر الرياضي ليس حصيلة كمية لواحد ناقص واحد. بل حالة من حالات الثقافة نقيس صفريتها بمقياس خلوّها من الكرامة الانسانية.

الحالة المهيمنة أو المتسلطة هي سيطرة الغائب في مقابل الحضور الذي لا يمارسه الوجود المتعين والخاص للحالة الانسانية. ولكن ماذا تعني هيمنة الغائب؟ انها حالة من الحياة على صعيد الرموز، من صفاتها الأساسية التجريد. فكما ان النقد رمز وتجريد للعلاقات اقتصادية ومع ذلك فهو يمارس سلطته بوصفه الأصل، فان لقراءة الموروث من دون أصالة معاصرة الطابع الرمزي نفسه الذي يحيل هذه القراءة الى ظاهرة تعويضية كما قلنا، انه تداول للوجود الحي وقد غدا آخر بكل بساطة، وحلول هذا الآخر محل الأصل، بحيث أصبح يحمل المعنى والدلالة ايضا. وكأن القاريء في هذه الحالة يكتفي من اللغة بمعناها ويطرح جانبا دلالتها الى عالم موضوعي قائم. ونفس هذا الطابع الرمزي هو الذي يهيمن على الكتابة أو الكلمة بعد ان لم يعد لمحمولها أهمية، أي لم تعد علاقة بين المعنى والدلالة، بل كميات هائلة من المعاني التي تتوالد بتأثير الاستخدام اللغوي، وليس التفكير الخلاق. هذا الطابع الرمزي يجعل الكتابة طقساً. مجرد طقس اندثرت محمولاته الواقعية وارتباطاته التي كانت تجعله اكثر من طقس وأكثر من حركة خرساء أو اشارة بلا موضوع.

وبالتوافق مع هذه السيطرة للرموز الطقسية، تتوحد كل الأبعاد في بعد وحيد، اليس هذا هو ما يحصل في السياسية بشكل بارز؟

ما يهمنا هنا هو التجلي الثقافي الذي نعتقده أولا قبل ان يصبح سياسة واشخاصا ووقائع، انه موجود وغير موعى به في الوقت نفسه، او هو البنية الخفية التي لا تظهر عادة وانما تعبر عن نفسها تحت شتى الاقنعة.

فمن البعد الوحيد والفضاء الوحيد تنطلق شتى أشكال النفي المتبادل. ليحقق الكاتب وجوده ينفي الآخر، او المجموع، ويحقق الناشر وجوده ينفي القاريء، والقاريء بدوره تستولي عليه رغبة الوجود فيندفع الى نفي الكاتب. الوجود بالنفي: قد تكون هذه مقولة متناقضة حيث ينفي الوجود بنفسه محمولاته ويمتنع عن الفعل الايجابي اي التأكيد، تأكيد النفس والعالم والطبيعة والآخر. ولكن هذا التناقض لا ينحل الا في مستوى المصائر التاريخية، أما في المصائر والحظوظ الآنية فهو يعكس بنية وجود مؤجل ومستعار، وجود على مستوى من التعاسة يكفي لوصفه القول بأنه تصفية للوجود.

الانحلال المقصود هو اختفاء طرفي التناقض النافي والمنفي في أفق الزمان.

من المعادلات ذات المغزى تلك التي طرحها «سوفكلِّيس» على لسان «أوديب» (أيها البشر الفانون والذين سيفنون لقد حسبت مجموع حياتكم فكان يساوي صفرا) ومن الممكن ان نصف هذا النفي المتبادل بوصفه فناء، والنتيجة هي ان الممارسة الثقافية ممارسة ضد الثقافة رغم انها تحمل عنوانها العريض.

لقد ألمحنا قبل قليل الى المعنى المحدد لهذا الصفر المعنوي وقلنا ان معناه هو خلو الثقافة من كرامتها الانسانية، ونضيف الان سببا جوهريا لهذا الخلو، وهو العجز عن اكتشاف المحمول والرسالة. فكل ثقافة بوصفها متحدأً من الفعل، فكرا وقراءة ونشرا تبحث في الظلام وبين الأشلاء عن محمول رسالتها أي واقعها التاريخي الراهن.

هنا في مواجهة العجز، يضع الكاتب كشفه في اطار التاريخ، ويتجه القاريء الى التفكير بوجوده، أي بواقعه وعلاقاته الغنية بالنفس والعالم الطبيعي، وتتضاءل سطوة الضمانات لتحل محلها سطوة الكرامة الشخصية. ان حياة مكرسة للرمز تستيقظ لتكشف عن نفسها وعن خصوصيتها، وهذا الفعل أعلى تعبير عن التفتح والتعدد والغنى الذي يعيد ترتيب المعادلة المشار اليها، ويعيد ترتيب كل انواع التمردات السابقة والحاضرة. ومثل هذه التجربة تخلق أشكالها الجديدة وتمايزاتها ووسائلها وتجعل الأقصى افقاً للاحتمال وليس الأدنى المنغلق على بعده الوحيد.

سيكون للانسان شاطيء ولون في هذه التجربة سواء كان مبدعا او قارئا أو وسيطا للنشر. والا بماذا يمكن ان نفسر هذا الاحساس الذي تخلقه رسوم «ناجي العلي» بالكرامة الشخصية لجموع غفيرة من الناس؟ وبماذا نفسر هذا الاحساس بالعلو على العذاب اليومي الذي تمنحه القصائد والروايات المشردة؟

ثمة توازن زائف تحققه أعمال فنية كثيرة، وخاصة تلك الأعمال التي تنهض تحت سلطة الغياب وبها في ارتكازها على اللغة معنى لا دلالة وعلى الجسد رمزاً لا واقعا حياً. وثمة قراءة تمنح الشعور بالكرامة والعلو ولكن عبر استرجاع الوعي في ثبات ما مضى. الا ان كل هذه الانواع من التوازنات السعيدة تعيد انتاج وضعية التصفية على صعيد الوجود الانساني هذه المرة. أي انها تخلق بتعبير «قانون» «اناساً بلا شاطيء ولا حد ولا لون ولا وطن ولا جذور..» أي اصفارا بتعبيرنا نحن ولكن بدون فضيلة الصفر الرياضي.

ان الشكل الذي نشير اليه من الكرامة الشخصية لا يمكن ان يتحقق الا بتقويض معادلة الوجود بالنفي، والوجود في المسار الواحد، والوجود بالتعويض. أو بكلمة مختصرة ان هذا الشكل هو منتج الحرية الحقيقية: حرية التعدد والمسارات واشتقاق منافذ لتنفس الشخصية. فقد يقال مثلا إن هذه اللوحة أو هذه القصيدة تعبر بالضبط عما تفكر فيه الملايين، وقد يحسب البعض هذا تقييما صائباً، والحقيقة ليست هنا.. إنها في رؤية الحرية وهي تمارس وجودها وتقترح وتكشف ليس بالضبط ما تفكر فيه الملايين من البشر، وانما ما يمكن أن تفكر فيه وهي تضع يدها على تخومها الشخصية. ولهذا يدافع الناس عن قيمة الحرية بحساب وعودها، وليس بحساب منجز مضى، أو غائب ينتظر الظهور. فاذا كان مصير الثقافة يتحدد في اكتشافها لمحمولها فان المصير ليس كشفا للا شيء بل هو كشف لغاية أعمق من مجرد التظاهر بالوجود، غاية تحقيق الوجود بذاته، وجود الملايين التي يرتفع ايقاعها ويزداد علواً مع كل كشف أبداعي في مضمار الثقافة. □

هناك طلب ملح على الكتابة وطوفان من المطبوعات وعشرات من دور النشر والناشرين ولكن النتيجة تظل صفراً

طارت سعادتي يا زمني العجوز

جـورج شـامي

«مشتاقون... انا مقدم على مغامرة مجنونة
من النوع الذي تعودت عليه أيام زمان!»

ر. ن. ر.

■ توقف «وحيد» فترة يتأمل هذه الكلمات، قبل أن يطوي الخطاب الذي بين يديه ويدسه في حقيبته. وران عليه الصمت: ما لعقارب الزمن تتشبث به وتلح عليه على ان يعودا معا الى الوراء؟ من يبدل المأتم بالعرس؟ من يتخلى عن الضحك ليستسلم الى البكاء؟ من ينبش جيفة ويستذكرها؟

لا أحد ينكر ان الحياة مزيج من الضحك والبكاء ولكن الحزن ليس إرثا يختزنه المرء، لأنه يريد ان يتركه لابنائه من بعده في أبهى صوره. انه حالة تفرض علينا ونهرب منها ما استطعنا، فهل يستسلم للرغبات؟

خمسون سنة الى الوراء، تلك هي ايام زمان: ستمائة شهر، الفان واربعمائة اسبوع، ستة عشر الفا وثمانمائة يوم، واربعمائة وثلاثة آلاف ومائتا ساعة، اربعة وعشرون مليونا ومأتان واثنان وتسعون الف دقيقة، هذه الأرقام في علم الحساب ثروة... ولكنها ثروة ضائعة، لا يمكن تعويضها ولا تجييرها ولا التبرع بها لأحد.

ما قيمة نصف قرن في حياة انسان بائس، حصيلة ثروته كما هو مسجل في خانة المداخيل في دفتر الوطن، آلاف الاطنان من عرق الكد ودموع الحرمان، واكداس السباب والشتائم والقهر، وصيحات الاحتجاج والاستنكار، وأوجاع الاضطهاد وآلام الاحباط والانفاس اللاهثة وراء لقمة العيش... وعدة محاولات اغتيال... وحظ عاثر... ونتف من بقايا الافكار، والآراء، والكتابات الباهتة!

ـ ٢ ـ

في جبال الملح، أخذ «وحيد»، بيديه المحروقتين، مثل ايدي شغيلة المناجم، معولا وفأسا، وراح يحفر له نفقاً. كانت التلال تراكما من الحقد والكراهية، تكدست وترسبت طبقات طبقات فشكلت تلالا وروابي وهضابا، اقام البشر فوقها معابدهم. وفي رحاب هذه المعابد نحروا مليارات البشر من عبدة الاله الواحد، ضحوا بها اكباشا في مواسم الأعياد والنزوات.

جبال الملح تكونت من شرائح اللحم والعظم والجماجم والأوحال والتفاعلات الجيولوجية المختثرة بالدم، وفي باطنها الكبريت والفحم الحجري وفي أعماق اعماقها بحار من الذهب الأسود، وفوق قمة القمم صاروخ يحمل في باطنه قوة نووية مدمرة.

وشعر «وحيد» أن العمل مضن وشاق. وانه في الواقع يحاول مغامرة يائسه. فمن أين للعضلات المنهوكة والارادة المهزومة والادوات البدائية ان تحفر في الصخور البركانية نفقا، وتستخرج المحبة الرادعة.

من حمورابي الى كونفوشيوس، ومن موسى الى المسيح ومحمد كم تبدلت المحبة وعرفت اشكالا من التحولات والاختبارات وصار اعتناقها اختيارا صعبا ومستحيلا. لقد مرت عهود فسدت فيها المحبة وتداولها الناس على علاتها، فسقط مرضى الهلوسة، وضربهم مس من الجنون، فهل هو واحد من هؤلاء؟

بعد خمسين سنة. ينكفىء ويستريح. لقد حقق معجزة: استطاع ان يحفر له قبرا في هضبة من هضاب جبال الملح وتشمله النعمة. انضم بملء ارادته الى من سبقه صريع العناد والعناء ومغامرة البحث عن المستحيل الموعود.

ـ ٣ ـ

تأتي اليه على أجنحة لم يكن ينتظرها...

في الطائرة من لارنكا الى باريس، جلست الى جانبه. هو لجهة الداخل، حيث الممر، وهي لجهة النافذة. وصلت قبل الاقلاع تنوء بحقيبتين، تعثرت في بادىء الأمر فعاونها بوضع واحدة منها في الرف الأعلى القائم فوق رؤوس المسافرين، ودست هي الثانية تحت المقعد بين قدميها واستراحت في مقعدها. شكرته باقتضاب على مساعدتها، ثم رددت الشكر، وغرقا في صمت عميق ولم يعد يلتفت اليها.

في لحظات الاقلاع والمسافرون مشدودون وراء الاحزمة ومغيبون في حالات من العزلة يستجمعون أهلهم وأحباءهم ومستسلمون لاحلام مشلولة. اصطدم وحيد بانقشاع عمودي، وخرج من صقيع يتمه الأعزل:

ـ أنت لست حزبياً...
ـ نعم... أنا لست حزبيا
ـ عليك ان تتوارى
ـ لماذا...؟
ـ ننصحك...
ـ لماذا؟
ـ وإلا تعرضت...
ـ لماذا تؤجلون التنفيذ؟
ـ هذا ليس من شأنك
ـ ولماذا تمعنون في تعذيبي؟
ـ من الأفضل ان تكف عن الأسئلة
ـ لماذا...؟
ـ من الأفضل ان تصمت
ـ سألتزم... لكن كيف أحيا؟
ـ هذه مشكلتك أنت؟
ـ قلمي... ماذا أفعل به؟



ـ تدبر أمرك
ـ . . . وانتم ما هو دوركم؟
ـ نحن ننفذ القانون
ـ أي قانون؟
ـ نسهر على راحة الناس.
ـ في المعتقلات، واقبية التعذيب، والمسألة طبعا!
ـ نحن لا نعتقل أحدا، ولا نعذب أحدا. ولا نصفي أحدا. مهمتنا فقط مصادرة اللامنتمين والخارجين عن الصمت.
ـ . . . ولكن الكتابة صمت ولا تثير أية ضجة!
ـ تنافق . . .
ـ . . . والحرية هل هي من المحرمات؟
ـ في رأس اللائحة.

وصحا على صوت المضيفة تسأله ماذا تريد ان تشرب. لا شيء، أجاب. ومثله فعلت جارته، في اثناء الغداء تبادلا قليلا من الكلام: الأكل طيب، اللحم طري. وسألها وحيد:

ـ لاحظت انك لم تتناولي كحولا ولا أي مشروب مرطب؟

فردت:

ـ لا أشرب كحولا . . . وأنت أيضا لم تتناول كحولا!

فرد دون ان يجيب على سؤالها:

ـ في العادة أشرب، ولكنني لست مدمنا . . .

ثم قامت الى دورة المياه، ولاحظ لدى عودتها أنها قد تبرجت وسوت هندامها وفاح منها عطر الياسمين. تناهى عطرها الى حواسه حين وقف ليفسح لها المجال للدخول الى مقعدها.

حين استوت في مقعدها بادرته قائلة:

ـ أزعجتك . . . شكرا

فنظر اليها باحساس آخر مختلف.

والتقط اشارة الى رغبتها بالحديث، فأجابها باقتضاب

ـ لم تزعجيني!

ولم يخب ظنه، اذ ما لبثت ان أدارت وجهها نحوه وسألته:

ـ من أي بلد أنت؟

فرد وحيد:

ـ منذ سنوات، ووطني حقيبتي.

فابتسمت:

ـ إذن انت فلسطيني.

فأجابها:

ـ لا، فلسطين قاتلة وطني!

فردت بذكاء:

ـ اذن انت مثلي لبناني.

كان الحديث بينهما بالفرنسية، وكانت تتحدث بلهجة الفرنسيين الباريسيين، وبلغة انيقة، فساوره الشك وأراد ان يتأكد مما سمع فاعاد عليها السؤال.

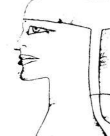
ـ من أصل لبناني؟

فابتسمت بغنج:

ـ لا، انا فرنسية وزوجي لبناني.
ـ ألا تتكلمين العربية؟
ـ قليلا، ولكني لا أحسن القراءة والكتابة.
ـ وهل تعيشين في لبنان منذ زمن بعيد؟
ـ منذ خمس سنوات
ـ أهلك اذن في فرنسا؟
ـ لا، أهلي في الجزائر
ـ وهل هم من جماعة «الاقدام السوداء»؟
ـ والدي طبيب جزائري ووالدتي طبيبة فرنسية.
ـ وأين تعرفت على زوجك؟
ـ في باريس، كان في دورة أركان، فتعارفنا وتزوجنا.
ـ اذن لن تمكثي في باريس، ستتابعين السفر الى الجزائر؟
ـ ربما ولكنني الآن سأناقش أطروحة دكتوراه في السوربون يوم الخميس، هل تأتي لحضور المناقشة؟

◁

- يسعدني ذلك اذا سنحت لي الفرصة.
- وبعد النتيجة قد أزور أهلي في الجزائر قبل أن أعود الى لبنان...
- وهل موضوع أطروحتك عن الحرب في لبنان؟
- لا، مع الأسف، انه يتناول «مشاعر العبث عند همنغواي»
- لماذا تجاوزت كامو؟ ألم يكن أقرب اليك؟ وبأية لغة قرأت همنغواي؟
- قرأتـه بالانكليزية، فأنـا أدرس اللغة الانكليزية في الجامعة الأميركية في بيروت (فرع الشرقية)...
وحاول وحيد استفزازها:
- ولكني لا أجد، مشاعر العبث عند همنغواي ظاهرة بشكل بارز كما عند كامو...



- انا أجد انها كافية، وربما هي كتجربة ترافقت عند همنغواي بواقعية معينة جاءت لصيقة بتصرفاته ومغامراته في الحياة انها عنده عبثية واقعية، بينما هي عند كامو اقرب ما تكون الى العبثية الـذهنية. عبثية همنغـواي تتلمس جذورها من واقع الحرب والنضال وتتناول شعوبا وأنظمة وصراع ايديولوجيات.
- وأين تلمست هذه المشاعر عنده؟
- في قصته «لمن تقرع الأجراس». القصة كلها ضرب من العبث. اجتهاد مثالي، ومغامرة لتسجيل هدف اهميته في الارادة الـدافعة اليه والاستهـانـة بالنتيجة. انها عبث ايديولوجي، وتقد بلغت عبثيته ذروتها في قصة «الشيخ والبحر». وهنا أقيم مقارنة بين اسطورة «سيزيف» لكامو و «الشيخ والبحر». عند كامو الصراع اليائس المستميت والمتكرر لبلوغ القمة، وعند همنغواي الصراع المستميت واليائس والمتكرر للبقـاء على قيد الحياة. هنـاك الأمل البـائس بالانتصار وهنا الأمل البائس بالايمان، كذلك موته... او بالاحرى انتحاره.
- اعتقد ان منـاخ الحرب في لبنان هو الذي أثر عليك فوجـدت ضالتك في حروب همنغواي: حرب الآخرين على أرض ليست هي أرضهم، وحرب الايديولوجيات في مواقع ليست هي مواقعها. كل ذلك مغلف بقتال أطراف محليين، وكلها حروب عبثية.
- طبعا. حرب لبنان كان لها أثر كبير في اعداد اطروحتي لقد وجدت فيها كثيرا من وشائج القربى والتشابه.
- لا شك انك شجاعة...
- كتبت تسعين بالمائة منها في الملجأ وفي ضوء الشموع.
- أين تسكنين في بيروت؟
- عند الخط الأخضر بقرب خط التماس من الجهة الشرقية.
وسكتا قليلا... وادارت وجهها الى النافذة تنظر منها الى الخارج، ثم استدارت نحو وحيد وقالت له:
- أدعى سعيدة، وأنت؟
- وحيد...
- مقيم في باريس...
- منذ سنتين!
- وماذا تفعل؟
- أعمل في احدى المجلات العربية المهاجرة
- هل تتعاطى شيئا آخر في الحياة؟
- ولماذا تسألين؟ أتعاطى قليلا في الأدب.
- كنت اتساءل وأنا أتحدث معك: هل انت رجل أعمال أم أنك تمارس وظيفة لا علاقة لها بالمشاعر الانسانية.
- وهـل تعتبرين ان رجال الأعمال والتجار والصحافيين والسياسيين والموظفين خالون من المشاعر؟
- نسبيا، مشاعـرهم تختلف، ولكن لا علاقـة عميقـة الجـذور ومجـانية بين مشاعرهم الخاصة والمجتمع الذي يحيط بهم، وأقصـد هنـا بالـطبع العلاقة الانسانية التي تحكم التصرفـات ولا يستكشفهـا الا البـاحث عنهـا، اللاهث وراءها والمنقب.
- المفاهيم تختلف طبعا، هم ينقبون عن مصالح خاصة يقيمونها ويزنونها في ميازين الربح والخسارة، لا دور لهم بالطبع في الوجه الآخر الذي يتشابه من حيث المدلول مع روح الأشياء.
- حين فصلوا بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية باتت الهوة سحيقة.
- هل عاونك زوجك في اعداد اطروحتك؟
- طبعها لي على الآلة الكاتبة. كان دوره هذا كافيا لي.
- كان بامكانه ان يلعب دورا أكثر فاعلية. فهمت منك انه ضابط. افلا تعتقدين انه كعسكري يعيش حالة من العبث في حرب لبنان؟
- لم نبحث أبدا في دوره...
- وهل من المعقول ألا تبحثا هذا الدور؟ انه في واقعه، كائن عبثي يحمل في شخصه كل خصوصية العبث التي يمكن ان تتجسد في انسان مهمته الدفاع عن وطنه ولا يلعب هذا الـدور حين يدعـوه الـواجب. أليس الرضا بواقـع وظيفي رتيب يحمل في طياته شحنة عبثية، كان بامكانك استلهامها كحالة فردية ذات خصوصية معينة في حرب لبنان؟
- لا أريد ايذاءه، ولا الاساءة اليه، فليس هو وحده، في السـاحـة، الضابط الذي تخلف عن أداء الواجب، انه يتلقى الأوامـر ويخضـع بحكم تراتبيته الى من هم أعلى منه. وانت تعرف دور الارادة السياسية في تعطيل الجيش.
- ولكن البـطل في رواية «لمن تقرع الأجراس» فرد حمل المسؤولية عن الآخرين... كذلك في «سيزيف».
- ربمـا... هذا صحيح، هنا تختلف الطبائع، ونأخذ بالاعتبار أصوله الانتمائية.
- ماذا تقصدين، هل ينتمي الى حزب معين أم أن أصوله ليست عميقة الجذور؟
- انه لبناني، ولد في لبنان، ويحب لبنان حتى العبادة. ولكن جذوره أرمنية.
- ألم تعاني من مجتمعه؟
- عانيت كثيـرا، مشاعرهم موزعة ولا موقف محدداً لهم والداه كانا قاسيين معي، كذلك اشقاؤه وشقيقاته وأقاربه؟
- وهل كانت مشاعرك تلتقي مع مشاعرهم؟ هل كنت مثلهم، مشاعرك موزعة، والحرب في لبنان لا تعنيك، كما لا يعنيك أي طرف من الاطراف المقاتلة.
- لا ليس الى هذا الحد. كنت أعرف ان علينا ان ننقذ لبنان هذا البلد الجميل الصغير الذي نحتفظ به في مخيلتنا كما نحتفظ باشيائنا الثمينة والمتمنيات ولكن والديه كانا دائما يسيئان الي ويحرضانه على الطلاق مني: لست الزوجة الصالحة لابننا. نريد زوجة أرمنية مثلا لا زوجة جزائرية ومن غير ديننا ولا تفهم لغتنا. كان كلامهما يؤذيني. وكنت ألجـأ أحيانـا كثيرة الى البكاء. كنت وحيدة أصارع. لم استطع ان اتخذ لي من بين أفراد العائلة واحداً: ذكرا او أنثى أبوح له بما في داخلي وأفرج كربتي، كما لم استطع ان اتخذ أحدا من خارج أفراد العائلة صديقا بريئا أبوح له بما يتفـاعـل في داخـلي من معاناة. فقد كنت أخشى غيرة زوجي ومعاملته الخشنة لي واتهامي دائما بأني امرأة ساقطة.
- اذن كنت تعيشين حالة من الاضطهاد المفرط بالعبثية.
- باستطاعتك أن تعتبر ذلك.
- هذا هو الواقع الملموس. كنت الشخص «الغريب»،
- وهنـا دعيني استعيـر عنوان «كامو» - حاولت ان تقتلي العزلة والاضطهاد بالقلم، في وطن تحكمه الحرب. وفي مجتمـع تحكمـه الكراهية، وفي بيئة تنفر من الاختلاف الـديني، وفي وسط تتآكله الغيرة والحسد. ألم تستلهمي كل هذه العناصر في أطروحتك؟
- لست حرة...
ولاذت بالصمت.
ولمح وحيد لون عينيها يتبدل، حول الحسن يتحرك في البؤبؤين ويتغير لون اليمنى أزرق فيروزيا ولون اليسرى لوزيا غامقا. وحار في أمره. صادف مرات هررة بعينين مختلفتي اللون، ولكنـه لم يصادف ولا مرة انسانا بعينين مختلفتي اللون. أيهـما كان لون الحيرة؟ أيهـما كان لون الـدهشة؟ أيهما كان لون اللقاء؟ أيهما كان لون الوداع؟ وتراءى اليه في العين اللوزية الغامقة إمرأة أخرى غاضبة تأتي اليه على اجنحة لم يكن ينتظرها. اجنحة الزمن الذي مضى، وتدعى «حرية»...

- ٤ -

ماذا يبقى من قصص الحب؟ ماذا يبقى من الأيام الحلوة؟ ربما ذكرى، وصورة قديمة باهتة، ولكن يبقى كذلك، العنف والحدة وحالات الغيرة. وربما تتذكر جيدا الغيرة أكثر مما تتذكر الحب وتتذكر الشريك الآخر.

في الطبقة الحادية عشرة من مستشفى الجامعة الأميركية في بيروت انتحيا معا زاوية تطل على البحر، كانت الشرفة متواضعة، وكان هدير المدافع متقطعا يتناهى الى مسامعهما من البعيد. كانت يدها اليسرى مضمدة برباط أبيض يخفي المعصم وربلة الكف بين الابهام والسبابة. كان وحيد يقف الى يسراها، الى جهة اليد المضمدة، ويحاول ان يترفقها بكفه فتبعدها عنه بنزق:

- لا تلمسها، بسببك كدت أقطعها!

وكان ينظر اليها هادئا وعاقلا ويحدق بعينيها محاولا ان يقرأ تحولا لم يعهده من قبل في نبرة صوتها.

- وكيف حدث ذلك؟ هل تعرضت لاعتداء؟

سألها على مهل بصوت يكاد لا يسمع. لم يستطع يوما ان يتحدث اليها الا بنبرة البوح، بصوت خفيض. لم يرفع صوته يوما في وجهها، حتى حينما كان يتصدى لحالات الانفعال التي كانت تواجهه بها. كان يشعر انه عاجز عن ان يقابل انفعالها بانفعال مفتعل نتيجة ردة فعل. كان يشعر دائما ان عليه ان يحتويها ويغمرها بحنان ويلفها بوشاح من شعاع الحب الأبدي المتألق في داخله.

ولاذ بالصمت، وأدارت «حرية» وجهها عنه هنيهة وسافرت عيناها في بحر بيروت يغسل أقدام لبنان وراحت تتمتم:

- عشر سنوات... كم كنت غبية... دفنت شبابي معك...

- ألم يكن هذا خيارك؟

-... وهل تركت لي حق الاختيار. لقد خدعت براءتي وشبابي، وضياعي، وسحقتني.

- متزوجة ولك ثلاثة أولاد وتتحدثين عن البراءة والضياع؟

جئت الي مسحوقة... مهانة... منهارة وخارجة من المستشفى بعد أن أمضيت فيه أياما صعبة تعالجين من انهيار عصبي.

- لا أنكر... ولكن لا تنس انني لم أكن قد تجاوزت الخامسة والعشرين من العمر. وعبدتك... كنت الهي.

-... وماذا تغير؟

- وها أنت قد ظهرت على حقيقتك، انسانا عاديا، أقل من حمال... لا بل ماسح أحذية...

- لا تجني. تطاولك لن يجديك. لا تهدمي حاجز الاحترام بيننا. باستطاعتي ان أقذف بك من هنا الى الطريق!

- لن أسقط وحدي وأدعك حيا سأتشبث بك ونسقط معا

- لا تفرطي بالتهور...

- أنت تدفعني الى التهور أكاد ان أختنق بوحدتي وتعاستي، لولاك لما بقيت معه لحظة واحدة أتحمل بلاهته وصفاقته وعجزه وحماقته. من أجلك قبلت الاستمرار مع زوج غبي. انا امرأة مسلمة وباستطاعتي ان أطلق وأتزوج. من حقي ان أطلق رجلا عاجزا وأتزوج، بدل ان أعيش حياة الزنى معك.

- لم أخدعك ولم اختبىء وراء اقنعة الكذب، كنت تعرفين من انا. كنت تعرفين منذ اللحظات الأولى انني متزوج وأب لثلاثة أولاد، وزوجتي حية وكاثوليكيتي تحرم عليّ الطلاق دون علة. ومع هذا رضيت ولم تصارحيني يوما بان أحمد عاجز...

- كنت أخاف ان تطمع بي وتستغلني، ألم اقل لك انني لا أمارس الحب معه. منذ تعرفت اليك لم أعد أمارس الحب معه. قاطعته. في بداية زواجنا كان يجهد نفسه كي يتمكن من ممارسة الجنس وفي فترات متباعدة. كان يشكو ضعفا ويخفي هذا الضعف بالتعفف، ثم ازداد ضعفه شيئا فشيئا حتى صار شبه عاجز.

- تحيرينني. قل لك مرات: اذا توفر الرجل المناسب الذي يليق بك زوجا فاعتبري نفسك حرة. لقد اعتقتك من أسري، وكان قراري هذا أصعب مما تصورين.

-... ولكنني لم أكن حرة... كنت أسيرة حبك. أعيش في معتقلك... ولا أتصور ان باستطاعتي ان أكون إمرأة غيرك. كنت الهي.

- لم تكوني مؤمنة في اعماقك... كنت إلها تسخرينه لأغراض نفسك، لا إلها تعبدينه إيمانا منك بقدرته، وإلا فلماذا تثيرين هذا النقاش الآن في المستشفى؟!

- فقدت الصبر. صفقت بواقعي. لم أعد أطيق ما أنا فيه. انه ممدد في فراشه، كما رأيت، حطبة يابسة، والاطباء لا يرون أملا في شفائه. لا أمل له بأن يتحسن. سيبقى طريح الفراش. قد يستعيد وعيه ولكنه لن يعود رجلا طبيعيا وسيفقد حتى القدرة على الاستيعاب، وسينطق بعجز، ولن يعود الى ممارسة وظيفته. سأعود به الى المنزل حين يسمحون بذلك. وأمضي العمر كله خادمة له. خادمة لانسان عاجز لا يستطيع المشي، محمولا بعجلات.

- هل قال لك الأطباء ذلك وأكدوه؟

- أجل...

- لماذا أقدموا على اجراء العملية... فقد كانت حاله أفضل... قبلها!

- كان عندهم أمل بشفائه، ولكنهم بعد اجراء العملية اكتشفوا ان امورا كثيرة قد خفيت عليهم وفقدوا كل أمل... انهم الآن يحاولون جهدهم للابقاء عليه حيا فقط ليس أكثر... خلال ثلاثة أسابيع ادخلوه غرفة العمليات ثلاث مرات وفي كل مرة كان أملهم يتضاءل.

- ألِلى هذا الحد... انها فعلا كارثة. يا لهم من أغبياء لو تركوه على حاله لما أصبح عالة... هل صارحوه بأنه سيعيش انسانا متخلفا ومعاقا... هل يعرف؟

- وكيف له ان يعرف، فهو في شبه غيبوبة، كما رأيت يفتح عينيه قليلا ثم يغمضهما. ينطق بضع كلمات بصعوبة دون تحديد او تركيز. كل ذلك بسببك؟

- وأية علاقة لي بما حدث له؟ أنت تقولين انه ولد هكذا... وان الفرز الارادي عنده لا يتم بشكل طبيعي... ثم تتهمينني كأنك تقولين شعرا!.

- لولاك لما بقيت معه، كنت اتستر به لمصلحة طبعا...

- بامكانك ان تطلقيه الآن... طالما انك تعترفين بانه لم يكن يوما رجلك.

- الآن؟ لا، لن اتركه، سأبقى معه، مهما حصل. في هذه الحال لن أكون مجرمة... لن أقدم على حماقة. انه اليوم بحاجة ماسة الى رعايتي. سأفني عمري الى قربه.

- ولماذا أنت ثائرة اذن، طالما أنك اتخذت قرارك، أم أنك لست مقتنعة، وتتصنعين الشفقة، يا سلطانة متوحشة؟!

ونظرت الى وحيد بعينين مفترستين. شعرها الأسود الفاحم انتفض. أمارات وجهها الغجري اضطربت بالغيظ. حاول ان يمد يده ليلامس يدها الجريحة

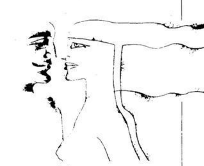


فسحبتها بنزق، كانت تلبس فستاناً من لونين منفصلين: الليلكي والسكري في تفصيلة أشبه بفساتين حوريات الاغريق وتنتعل صندلا افريقيا... وتمور كتلة إغراء وتمرد. كتلة تفتح ونزق. كتلة غضب وثورة.

والتقت نظراتهما بتحدٍ. ومرت لحظات شعر وحيد خلالها ان حرية تقصفه، تدمره، تطوعه؛ ولكنه كان يعرف كيف يرد، وأين يقصف وكيف يدمر. كانت تقول له دائما: أنت مثل شمشون. كان سره في شعره وأنت سرك في عينيك. في وجهك. كلما نظرت الى وجهك وسبحت عيناي في براءته الملائكية أنهار وأفقد وعيي، وأنسى كل حقدي عليك، ويبرد غضبي، وتأخذني رعشة الاستسلام. وكان لا بد له من أن يستعمل سلاحه. وان كان الشك قد راوده بأنها ستتمرد وسيثيرها الأمر أكثر. فهي ستقاوم ولن تفضح سرها في مكان عام تروح الممرضات فيه وتجيء، ويهرول الأطباء، ويضج بالزوار ويتحرك المرضى بعضهم يتكىء على عصي، وبعضهم محمول على عربات. في هذه العجقة لن تستسلم.

وتراجعت «حرية» قليلا وأسندت رأسها الى الحائط، كأنها تتوثب للانقضاض وانفجرت من جديد كما كان يتوقع:

- لا تسدد الي نظراتك المسننة، سلاحك لم يعد يجدي، صارت عندي المناعة ضده. لا تتوقع مني ان أنهار وأركع كما كنت أفعل في المنزل كلما انفردنا. لن أنام لك هنا على



البلاط وأمام الناس. لا تنتظر مني أن أنام لك حتى على السجادة او الكنبة او في السرير. لن ترى جسدي بعد اليوم. جسدي حرام عليك. أنا لم أعد لك، لم أعد تلك المستسلمة لنزواتك، تمر بها ساعة تشاء، وتمضي معها دقائق او ساعات وتذهب. صرت الآن لأحد. عدت اليه خادمة وممرضة وسأفعل ذلك عن اقتناع ونكاية بك.

ـ تكذبين وتنفعلين. المكان ليس مؤاتيا، ولا الوقت ولا المناسبة. تريدين مني ان أخرج من حياتك. سأخرج. انت تتوعدين منذ مدة وتهددين. في رأسك رجال يروحون ويجيئون ولكنك كنت خائفة مني. منذ سنوات وانت تعيشين معي بشخصيتين: حرية اللبنانية وهنربيت الفرنسية.

ـ أعرف انك كنت تنتظر موقفي هذا وكنت تدفعني الى اتخاذ هذا القرار كي اتحمل المسؤولية وحدي. أنت جبان وغامض. دائما كنت معي جبانا وغامضا... وحبك كان كذبة.

ـ جرح يدك قد أثر على مزاجك. أمس تركتك سليمة اليدين، فماذا حصل في المساء، هل حاولت الانتحار؟

ـ عدت تمزح، كنت اقطع الفراريج في المساء للأولاد ومتوترة. كدت اقطعها الجرح عميق وعريض. لقد أغمي علي لم أتحمل رؤية الدم وحملوني الى الطوارىء، فأسعفني الأطباء وخاطوا لي الجرح.

ـ هل تشعرين بألم؟

ـ قليلا. ما همك. ان وجعها أخف كثيرا من وجع الجرح الذي سببته لي وأحمله عميقا في قلبي.

ـ لا تحدثيني بهذه المأساوية. لم يكن بيننا وعود وعهود ولا ميثاق نقضناه. كان بيننا حب نشأ عن إعجاب وتلاق. لا عقد مكتوب. تلاقينا دون شهود وأقمنا وطنا لنا، وما زال الحب قاسمنا المشترك.

ـ لا تلفظ كلمة حب أرجوك. منذ متى أنت تحبني؟ وهل أنت تعرف الحب؟ لم تكن لديك الشجاعة يوما كي تقول لي: أحبك. ملايين المرات سألتك: هل تحبني؟ فكنت تكتفي بان تبتسم لي بخبث وتهز رأسك، اما شفتاك فلم يكن يخرج منهما أي كلام ولا أي جواب. كم كان حبي لك غبيا وغيبيا!

ـ تحرقين المراحل بخفة وترقصين من الألم. انا لا ألومك وسر ثورتك لا يخفى علي. أفضل ان أبقى بلا قرار من أن آخذ أي قرار وأعجز عن تنفيذ مضمونه.

ـ لا تجهد نفسك... لن أكون كابوسا. ولن أكون عبئا، بعد اليوم لن أعتمد إلا على نفسي. كنت اعتقد ان في حوزتي رجلا يقف الى جانبي في أيام الشدة، فخيبت أملي وتركتني وحدي طريدة الذئاب. على أية حال كانوا نبلاء معي ووقفوا الى جانبي أما أنت فلا انسى كيف ثرت في وجهي حين صارحتك يوما بأن من الضروري ان يكون لنا بيت نلتقي فيه لا انسى كيف انتفضت ولا انسى كلماتك: لن ترثيني.

ـ قلت لك لن ترثي الماضي. بل سترثين المستقبل، كنت اخطط ليكون المستقبل لنا. لكنك لم تستوعبيني وحطمت ثورتك كل شيء.

ـ ليتني استطيع ان أصدقك، ليتني استطيع ان أصدق كلمة مما تقول. انت لم تر وجهك في المرآة ذلك اليوم. لم تر كيف سقط الاله، وصرت واحدا من الرعاع. حدثتني بمنطق السوقة وقطاع الطرق ورجال العصابات، فجأة سقط الاله، صار انسانا حقيرا. لا كرامة، لا شهامة، لا نبل، لا عنفوان. انسانا بخيلا زريا...

ـ أنت تبالغين. شراستك لا تغيب عن بالي. أنت لا تقيمين حرمة لا للمكان ولا للانسان. تحشرينني هنا في المستشفى، في هذه الزاوية وتصبين علي مبالغاتك واهاناتك. تخرجين علي من كوكب الأسد مثل لبوءة وتفترسينني. أحذرك اذا ذهبت هذه المرة فلن أعود. لا تضايقيني أكثر. أنت بحاجة لأن تفرجي عن كربتك. مقهورة ومتضايقة، وتمرين بأزمة حادة. أقدر مشاعرك وأحاسيسك ومعاناتك ولهذا لن أحاسبك على زلات لسانك، هذا التطاول لم اسمعه منك من قبل. اذا كان تعبيرا عن معاناة فأنا راض به وأقبله، واذا كان تحريفا ومشاكسة فانا أرفضه، في أي حال انا ذاهب. هل انت بحاجة الى شيء معين؟

وحدجته بنظرة قارصة وهزت رأسها:

ـ لا...

وأخذ وجهها يكفهر.

ومال الى السير دون ان يصافحها. تناقل بطيئا ريثما خرجا من الشرفة الى الممر الداخلي العريض الذي تتوزع حوله الغرف فحياها مودعا وسمعها تسأله:

ـ هل ستأتي غدا.

فأدار وجهه نحوها، وابتسم وخرج!

ـ ٥ ـ

النهر ساكن والأشجار تتعرى للثلج.

اول مرة شاهد المنظر، مغريا ومثيرا. منذ أسابيع تنزع عنها أوراقها واحدة بعد واحدة. فأيقن ان الأشجار وحدها، بحسها الخريفي تمارس لذتها مع الصقيع، فاما ان تتجدد واما ان تموت. انها تخوض امتحانا مع الحياة، لا مساومة فيه. فالتجديد لا يعرف رحمة ولا شفقة.

رأسه مثقل بتبعات الهوى، وهي تبعات ممزقة، مغلقة في ذاكرة النسيان، مرتبطة بماض مكسر، وحاضر مسحوق ومستقبل قاتم.

الثلج وحده يضيء صحراءه فلا يتبين خط سيره.

بعد تسع سنوات، أطلقته من احشائها. كفرت بوجوده في داخلها، كان أسيرا لاستئثار الظلمة والصمت، ويتنفس من انفاسها ويستمد الحياة من حياتها. يفرح مع فرحها ويتألم مع ألمها، ويعاني مع معاناتها. مستسلما: لا يحتج، لا يرفض، لا يصفح، لا يرفس لا يصرخ لا يقهقه.

لماذا ضاقت به ورفضته؟ أخرجته وحيدا مرذولا، قطعت بيديها آخرة الخلاص، ورمت به لقمة سائغة في أدغال الحقد والضغينة والثعلبة والخبث والجشع والطمع. جردته من حبها وهو كل الحب، ومن حنانها وهو كل الحنان. عاريا خرج، كما عاش تسع سنوات، طفلا يحبو، ورضيعا يبحث عن أثداء المرضعات من الكلاب والقطط. ولدته سفاحا على رصيف اللذة، وهو ما زال يتساءل: أية شفقة منعتها من أن تخنقه، وكم تمنى لو خنقته. ليتها رمته في برميل من براميل القمامة كما تلقى أية فضلة من فضلات الحياة لكانت وفرت عليه عذاب درب فرضت عليه.

لم يأت الى أحشائها صدفة، أو من فراغ. بملء ارادته اختار ان يتقوقع في احشائها، طليقا من كل جاذبية وكل وزن، محررا من أية ارادة من ارادات التحكم. وكانت تتباهى انها حبلى به، وكحبلى فجرت كل انوثتها، وكل غواياتها، ومارست كل لذاتها، وتدثرت بما يخفي كل الزنى والدعارة. كان وحده الشاهد الأخرس والأصم والأعمى، ويبدو ان الحياة لن تفك عقدة لسانه، ونور الحياة لن يكتسح الظلمة عن عينيه، وهدير القنابل الذرية لن يصل الى مسامعه، لا بل زادت عيوبه واحدة وانضم بامتياز الى صفوف البلهاء خادما أمينا في بلاط تاجر جاهل من تجار الكلمة...

وها هو مهجر، يتكافل وحده مع الذكريات على رصيف النهر. سقط عناده وسقط صموده وسقطت دولته وسقطت مصداقيته وسقط ايمانه.

وتحولت الحقيقة كلبا مسعورا شاردا في أزقة الكون لا يعرف متى يوضع في عنقه قيد الموت، لأنه كلب لم يسجل في دفتر الحضارة، ولا يحمل هوية، ولا يتبناه وطن، وليس لديه شهادة تلقيح تثبت انه مربى الدلال، ويطارده شبح الله في كل مكان وهو يهرب من براثن احزابه وجنده وعباده وفرسانه وكل ميليشياته والأدعياء باسمه.

هل تعرفون ما معنى ان يكون المرء وحده في أرض فقراء!

وفجأة طرقت سمعه ضوضاء تخرج من باب صغير شبه مغلق عرف انها ضوضاء الحياة، ضوضاء من هم مثله هاربون من الحياة، فاندفع نحو الداخل ليضيع في فرح الآخرين.

حين ولج الباب، لم يلتفت أحد اليه فقال في سره: هكذا أفضل. وانزوى في ركن شبه مقمر يراقب الوجوه التي تسكن هذا العالم. ولم يكن يدري ان هناك من يراقبه.

كان المكان من الداخل، وكأنه قد بني من جماجم البشر، من مقاسات وأشكال مختلفة. مما يوحي ان المكان يدعى

«مقهى الجماجم». وكان الحاضرون قد توزعوا حلقات حلقات، وكل حلقة تشكل عالما بحد ذاته: منهم من يلعب الورق، منهم يعاقر الخمرة، منهم من يتجاذب الحديث، ومنهم من يقامر بماله وأحلامه ووطنه!

جلس وسط هؤلاء، يدخن بصمت، ويشرب قهوة، وعلى الكرسي أمامه جلس عالمه الخاص، عالم «الأنا»! منفضة السكائر أمامه امتلأت باعقاب اللفائف التي أحرقها، وفنجان القهوة في يده ربما هو العاشر الذي حرق أحشاءه.

أي قدر جاء به الى هذا المكان؟ أي طريق سلك؟ طريق الحرية أم طريق الهرب؟ طريق الشجاعة ام طريق الخوف؟

المقعد الفارغ الممتلىء بـ «الانا» امامه يقيده. والضجيج من حوله يناجيه! واذا برجل عجوز يقف بالباب، يجيل نظراته الكسيرة الحائرة في الجموع. لم يعره أحد أية التفاتة سواه. لا يدري لماذا أثر به وقوفه هكذا كعلامة استفهام، ربما لأنه كان الوحيد الذي ينفرد بذاته وقد رأى فيه وجه شبه لحاله، إذ هو ايضا وحده ويحاول ان ينفرد بذاته.

وراح وحيد يحملق اليه محاولا ان يتبنى أوجه الشبه وأوجه التناقض بينهما: هو شاب وذاك عجوز!.

كانت عينا العجوز تحدقان الى الحاضرين واحدا بعد الآخر الى ان احتوتا وحيدا، فتهلل وجه العجوز كمن وجد ضالته، ورآه وحيد من خلال دهشته يتجه نحوه ثم يحتل المقعد الفارغ أمامه بعدما أزاح عنه «الانا» احتراما، كأنه كان على موعد معه، وقد احتفظ له بالمقعد شاغرا فلا يتمكن أحد من احتلاله!

وزادت دهشته حين سمعه يناديه باسمه! وقبل ان يتحول استغراب وحيد الى سؤال، انفرجت تجاعيد وجهه وردد:

- لا تعجب، أعرف تقريبا كل الناس، ولا أحد يعرفني...

ثم أخذ يحدثه بلا كلفة وكأنه يعرفه من زمن بعيد.

وعندما طلب منه ان يعرف عن نفسه قال له:

- ليس المهم من أكون، وما هو إسمي. يكفي ان تنظر الى وجهي... فأنا الزمن الذي مضى...

وتكبل وحيد في مقعده وتملكه الفضول:

- من هو هذا الرجل العجوز الذي احتل المقعد الفارغ أمامي؟ أتراني أهذي واتخيل؟ لا ريب في اني أتخيل!

وأخذ يقنع نفسه في ان جو المقهى قد أثر به، وان القهوة قد فعلت فعلها بأعصابه.

ونفض رأسه بعنف علّه ينفض عنه السويداء. وأطبق على عينيه براحتي كفيه وردد في سره:

- انا واثق من أني حين سأفتحها، سأرى المقعد الذي أمامي خاليا كما كان حين دخلت، الا من «الأنا»...

خاب ظنه حين فتح عينيه ورأى العجوز ما زال جاثما أمامه وهو يقول له:

- الحياة يا صديقي وهم كبير!

وبلا شعور منه ردد:

- أجل، وهم كبير!

وتأكد ان العجوز ليس وهما، هو حقيقة، وازداد وثوقاً من وجوده حين استطرد قائلا:

- مرات كثيرة يصبح الوهم حقيقة... لكن، هل من الضروري ان يكون الواقع منطقيا كي يكون حقيقة؟ لا أحد يا صديقي، يعرف ما هو الواقع وما هو غير الواقع. لقد جعلنا العادة وحدها مقياسا لكل شيء... والا ما هو اللا مألوف؟ أليس هو تخطي حدود الأشياء التي تعودنا عليها؟

وتطرق حديثه الى السعادة فقال:

- نمضي حياتنا بحثا عن السعادة، نمشي فوق أشواك خيبات الأمل، حفاة، عراة، نتسلق جبالا من الوهم، نعبر بحارا من الخيال، وكأن السعادة سراب جزيرة نائية لم تطأها قدم ولم تصل اليها الصدفة!

وسأله وحيد بحدة:

- وهل السعادة موجودة يا صديقي؟

فأجابه بابتسامة عريضة، ثم تابع كلامه:

- السعادة ليست لؤلؤة نعثر عليها في أعماق الايام ونخبئها في صدرنا بعيدا عن الزيف. انها حورية تطلع علينا من فجاءة المنتظر نحدثها وتحدثنا، ثم تختفي بعد أن تلقي الينا وعدا وأملا بلقاء آخر...

وقاطعه وحيد:

- بالنسبة لي هي وهم ندور في دوامته تماما كما تدور الأرض حول الشمس بلا توقف.

وفجأة اختلطت في الخارج أصوات الأجراس بأزيز الرصاص ودوي الانفجارات تؤذن بنهاية عام وبداية آخر.

وانطفأت الأنوار في المكان، وساد الهرج والمرج، وأضيئت وانطفأت ثلاث مرات، كأنها فاصل زمني بين ماض مضى ومستقبل آت.

وحين أضيئت الأنوار في المقهى بصفة دائمة مد وحيد يده لمصافحة العجوز، بلا وعي منه، والسعادة تغمر روحه، فلم يجده وشعر انه صافح الفراغ، فسحبها بانقباض والغصة تعصر قلبه، فصرخ:

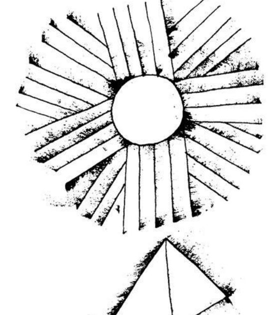
- طارت، طارت سعادتي يا زمني العجوز!

وارتج المكان مجددا تحت دوي المدافع والانفجارات فأدرك ان القصف العشوائي صار يهدده. وان عمال الموت عادوا يقتطعون الرؤوس من مقالع الحياة، فرفع يديه المرتجفتين وهو يردد:

«على يدي مناديل الأمهات والطرحات السوداء، وفي أذني أنين الجرحى والآهات. الحزن في عيون الأطفال. والكتابة على جباه الرجال. يا مواسم الرحمة. ارحم شعبي قبل ان يموت فيه الرجاء ويضيع عنه درب الفداء. وحول صراخي وآخي الى نشيد الأناشيد». □

جورج شامي:
قاص وصحافي لبناني وأستاذ جامعي، صدرت له عدة كتب أدبية وسياسية منها المجموعات القصصية: النمل الأسود، زهرة الرمال، ألواح صفراء، أعصاب من نار، أبعاد بلا وطن، وطن بلا جاذبية.

محمد عفيفي مطر

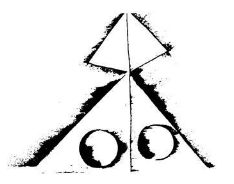


وقت ما لموت ما

■ للريح محلولُ العباءة أم لوجه الشمس ما
ذرَّ الترابُ على جبينك من نحاس الفجر!!
مهرتك استهلَّ صهيلها ضَبْحاً
صداهُ الغيمُ والظلُّ الخفيفُ على اتساع الأرض والفلوات،
تعلو خطوة الشمس التي تعلو كأن المهرة اشتبكت حوافرها
بمهماز الفضاء وأنت تعلو فوق صهوتها
المطهمة الركاب بنجمة الصبح الأخيرة
ليس للشمس الوليدة في قماط الفجر أن
تتشعَّع الحنّاء منها في ذؤابة شعرك المرخي : لها مسُّ
الحوافر. . دونها وهج الركاب بنجمة الصبح الأخيرة
ليس لليل المولّي في سهوب الفجر أن
يلقاكَ عَدْواً من براريه القديمة : ألف
عام والضحى والليل ينتسخان وجهك
لا تضيءُ ولا تذوبُ ولا تنامُ ولا تقومُ
وأنت في ألفيَّة الأرق المنوَّم لست تسمع
غير نزف الأرض في ودق الرَّواعد بالأسنَّة لست
تسمع أو ترى إلا تراب سلالة النوم المؤرَّق إذ
تذريه السوافي العاصفات وأنت تعقد عقدة
الثأر الكظيم وتصطلي حُرَقَ التذكر والحنين
. . فهل لمحلول العباءة هذه الريح الفتية
أم لوجهك من نحاس الفجر ما ذرَّ التراب!!
ألف من السنوات كانت ألف باب
يأتيك منها السيل والطوفان يجرف ما انتظرت من الأجنَّة. .
ألف باب
تتفتَّق الآفاق منها بالهزائم والخراب
تجلو بعظمك فضَّة الأصفاد على بجوهر القيد الشكيمة والركاب
غالتْكَ في العشق النساء فهن أطلال من

الفتن الدَّوائر في نشيج الإغتراب
طلعت عليك جميلة فرعاء في وهج الضحى العالي
وأنت مطوِّح الأعماق ما بين الحضور البور والخصب الغياب
طلعت وخلفكما سراديب الملوك الأقدمين
يضيء فيها من شباب الصخر عشق بازغ
قلت: انتهى طوفانك السريُّ.. هذي من
شظاياك القديمة قد أتتك حمامةً بيضاء تحمل من
جنى فوضاك من غرق القصائد في وحول
الخلق والالهام غصناً مثمراً..
قلت: اتَّبع أهواء رقصتها وبعثر ما تبقَّى من
بكائك أو رمادك في غوايات الضحى أو في
غوايات الصَّواهل من حروفٍ كلامها أو
لثغة الراء المهيجة.. اتَّبع بهو الملوك الأقدمين
إلى أوائل دهشة الإنسان للدنيا وصورة ما
تجلَّى من ضرام العشق للأرض الوسيعة
والسماوات المضوَّأة القباب
قتل: اتَّبِعْ رقص الغزالة فهي تغوي في
دمائك لهفة الشعر المزلزل والحنين الصعب..
لا تدري أتغويك القنيصة أم هي الصياد يرقُب
بغتةً من غفلة الأنس الرحيم فتذّريك بما
يشف وتنثني ودماك تشخب
قلت: أتبعها،.. وفي بهو الملوك سيعقد
السحر المرقَّدُ في السراديب السحيقة عقدة
الفرح الخفيِّ فتستجيش وأستجيش وننتهي للبدءِ..
كانت لمسة الكفين فوق
برودة الأحجار ميثاق التذاوب في مشاهدها:
الحياة بفيضها انفرطت على الجدران،
طعم النهر يقطر في العناقيد، الطيور بهية الأسراب
في الأحراش، في المستنقعات الزهر والسمك الملون،
والمجاذيف الرشيقة تضرب الإيقاع للموال والرقص المجنَّح،
والخلائق في زفافٍ من سفاد الطير والحيوان،
جند يلبسون رشاقة الموت الجليل،
وكان قوس النصر فلاحين عصارين صيادين حفارين..
والملك استراح على أريكة ملكه يسقي مليكته وتسقيه..
العقاب محوم
بجناحه الذهب، التماعة عينه شمس تضيء
المشهد الحجريَّ..
كانت لهفة الشعر القديمة تشرئبُّ.
ويستفيض بها رمادك

كنت تجهش بالقصيدة وهي في أصفادها الحجرية،
التفتت جوارحكَ.. النداءُ بكلِ جارحةٍ يغمغم،
والتفت وقلت: ينجبس السراب
ماء عميم الرَّوح والرَّيحان، يطلع من شظايا
الموت والدِّمن الخراب
موالك المصفود في ألفية النوم المؤرق..
يرجف الحجر، الحياة تعيد سيرتها:
ثغاء الطير والحيوان يعلو، الزهرُ منفتح لأسراب
الفراش وعاسلات النحل، تبتلُّ الشواديف،
المياه يفضن بالبشنين والسمك الملون،
والمراكب مثقلات بالبواكير، الجنود على
ثغور الأرض والموت الجليل مرابطون،
الأرض في عرس وقوس النصر معقود الزخارف
والملوك الأقدمون على الأرائك لحظة التتويج..
ريح من رخاء السحر.
طال بنا اغترابك واغترابي في رميم الأرض والروح
استفيقي من شظاياك انهضي منك
القصيدة في رماد القلب توشك ان تبلَّ عظامها
الإيقاع في ضرب المجاذيف استهلَّ فرفرفي
لنكون في قلب الرعية وانفجار الماء
والشمس القديمة فوق أطلال الملوك
استنهضي الحلم المبدَّد في رماد العشق، وانفرطي
معي لنكون فيضاً في
الحياة المستفيضة من جنون الصخر..
كانت تستدير الشمس من أفق الضحى العالي
وتجنح للغياب
قلت: الضحى والليل ينتسخان وجهك
فارتكض
خلف الغزالة وهي تمعن في ملاعبها اليباب
قلت: ارتكض واترك لهذا الصخر موعده المؤجَّل علَّها
ابتدرتك بالعشق المؤجَّل..
كان صمت الليل معقوداً بلاداً في البراح
ومستضيئاً بالجراح وكان منكمشاً ببرد الريح
ملتجئا الى صمت الملاحم والمواويل الجريحة والنعاس الرطب
في خشب الرباب حتى استفقت وقلت:
من أيِّ البلاد ـ وقد خلت من عاشقيها ـ جئت،
من أيِّ المواعيد انفلتِّ فأنت مطلقة السراح غوايةً
للغابرين الهاربين من القصائد وانتظار العشق!!
قالت: أنت.. كفكف من مجازات الجنون الصعب..



راودت القناع عن الملامح والملامح عن تواريخ
المبدَّد من رماد العشق
وامتدت يداها بالحنان المستريب . .
الليل والصحراء ينبسطان،
والنهر المشرَّد في مخادع طينه،
ريح مبللة الضفائر بالندى، والكون أنثى من
أصابعها تقطَّرت القصائد أنجماً تدنو بأوّل ما
يثير الشعر من شجن البدايات . .
الحرير تفتحت منه العرى:
طلع يفوح بها استكنَّ من الروائح والفراشات الغويّة،
نجمتان على كثيبين، ارتخاء الموجة الحرّى، العمودان الرخاميان
من رمل التشهّي، وردتان أضاءتا غمازتين فهل هو
الجسد الململم من شظايا كل فاتنةٍ مضت أم هذه
حال التفتح في الخليقة لحظة التكوين والخلق؟!

استراب حنانُها القلق ابتدرت حنانها بالفيض من
دمع التلقي المستشف لعارض الشعر الملوِّح
بالقصيدة، قلت: للخيل العراب
نزق الغيوم وشهوة الرقص المباغت في انفساح
الأرض باللغة الجموح وشهقة الشبق المصلصل في
الصهيل وفي الكتاب
قلت: انظري للغيم . . كوني مهرة الملكوت وهو
يشكل اللغة الحميمة في لسانك وامنحي لغتي المذوَّب فيه
من لغةٍ مقطَّرة القبائل والصهيل . .
وكنت تجهش بالقصيدة وهي في
رتق الغيوم فلا تفتّق . .
ليس ينهلُ السراب
إلا بومض زجاج عينيها ولفتتها الفقيرة لانتصاف الليل،
كانت تستعيد رمادها وتعيد سيرتها الى بدد العناصر،
من يديك تفلّتت:
للرمل ينسرب الكثيبان اللذان
توهَّجا بيديك من وعد تقدَّر للرضاعة،
لاصطخاب البحر موجتها التي انعقدت بسرَّتها
وحقويها على برج التفتح للولادة،
للرياح ولاهتراءات الغيوم حريرها،
للهدم والشفرات كان رخامها يهوي
ومن بين الركام تهبُّ سافية التذكر:

ها همو من كل حدب ينسلون بكل مشرعة القواضب والحراب
قد أحدقوا بك
لم تكن تدري أهذي من خواتيم القنيصة أم هو
الفتح المزلزل باكتشاف حبالة العشق المؤقّت!
فانفلتِّ ونجمة الصبح الأخيرة وحدها في الأفق،
مهرتك استهلَّ صهيلها في غابر الشعر،
ارتحت في خطفة الحلم الشكيمة، وانجلى من
فضة القيد الركاب
هذا هو السِّفر المقدَّر . . ليس من زمن له أو
من بلادٍ غير ما يعلو به الوجع العصيُّ ويبتليك نداؤه الدمويُّ،
آخر هذه الفوضى وأول ما يقوم من السلالة:
ذلك النَّسر المحاصر.

كنت تفتح من جراحك كلما اشتعل الدم الموتور
واشتجرت سهام القنص في الآفاق واستعرت
بأيدي الزاحفين غريزة القتل الجماعيّ، الجراح
تفتحت لحصاد ما يهوي من الصيد المجندل،
والجواء خَلَوْقَ من عنف الرشاقة وامتلاك
الريح نسراً بعد نسرٍ . . ها هو النسر الأخير
محاصر بين المخارم والسحاب
والأرض - بالوجع العصي وبالنزيف من النداءات المزلزلة -
استعادت ذكريات الطلق . .

مهرتك استهلَّ صهيلها في غابر
العشق المكتَّم في القصيدة، أنت تعلو خطوة الشمس
التي تعلو . . لها مسُّ الحوافر . . دونها وهج
الركاب بنجمة الصبح الأخيرة،
ليس من زمنٍ فلا وجه الضحى العالي ولا
الليل المخاتل من رعايا وجهك النضَّاح بالرؤيا،
لك الملكوت والعرش المنمنم
والقصائد من نقيع سلالة النسر المرمد في دمائك
والنداءات العصيات، الطبول مدمدماتٍ
والسلالة من ملوك العشق طلقاً
يستجيش به التراب . . □



قراءة هادئة في فكر جماعة «التكفير والهجرة»

رفعت سيد أحمد

■ تكتسب حركات الاحتجاج الاسلامي المعاصرة وتحديدا حركات السبعينات والثمانينات من هذا القرن أهمية خاصة تأتي من كونها تجاوزت الأطر الجغرافية والسياسية والاقتصادية المتعارف عليها، وانطلقت عبر مستويات مختلفة وبأدوات متنوعة الى عوالم جغرافية وسياسية واقتصادية لم تكن في حسابات احد من الذين درسوها قبل السبعينات، وتعددت بشأنها التفسيرات، بحثا عن خصائصها وأسبابها. وكانت من الأمور المألوفة ان يرى الباحث المكتبة الغربية والعربية تخرج بين الحين والآخر عملا يتصل بأحد جوانب تلك القضية خلال حقبتي السبعينات والثمانينات. والملاحظ ايضا ان احدا لم يتوقف عن دراستها بل ونتصور ان الاهتمام بها سيتعاظم خلال العقد القادم خاصة من الباحثين الغربيين الذين تجاوز اهتمامهم بحركات الاحتجاج الاسلامي وبالاسلام ذاته نطاق البحث الاكاديمي الى نطاق البحث عن حلّ لأزمات واقعهم الاقتصادية والاجتماعية والحضارية كما نظر لذلك ـ وبحق ـ روجيه جارودي.

ولأن الذين درسوا (حركات الاحتجاج الاسلامي) في السبعينات والثمانينات، درسوها (كظاهرة) بكل ما يعنيه مفهوم «الظاهرة من نسبية وظرفية ومجالات محدودة بالاطار الجغرافي او الزمني للرصد أو للتحليل». لذا كان طبيعيا ـ كما سنرى ـ ان تأتي اجتهاداتهم دائما ناقصة، اذ ينظر أصحاب الحركات الاحتجاجية نظرة مغايرة حيث نجد لديهم ان جوهر الحضارة الاسلامية هو الاسلام وان جوهر الاسلام هو التوحيد.

والأخير هو الذي يعطي الحضارة الاسلامية هويتها، وهو الذي يربط بين اجزائها، وهو الذي يطبع كل ما يدخل اليها من عناصر، فيؤسلها ويطهرها، فتخرج من عبورها في التوحيد متجانسة مع كل ما حولها، كما كان يقول المفكر الاسلامي الراحل اسماعيل الفاروقي. من هذه الحقيقة انطلقت حركات الاحياء الاسلامي المعاصرة في العالم الاسلامي عامة وفي مصر خاصة، وانطلقت من حولها بالضرورة التساؤلات من قبيل: هل تنعكس خصوصية اوضاع المسلمين ـ الجغرافية والاقتصادية والسياسية ـ على طبيعة الاداء الحركي للقائمين بالاحتجاج الاسلامي، وما هي الخصائص العامة لحركات الاحياء والاحتجاج الاسلامي كما عاشتها المجتمعات الاسلامية على اختلافها، وهل كان لبؤر مكانية بعينها، تحمل قضايا أساسية (مثل افغانستان ـ فلسطين ـ السعودية ـ مصر) خصائص متميزة عن سواها؟ وأخيرا ما هي المآخذ الاساسية التي تعرقل مسيرة الحركات الاسلامية المعاصرة وتعيقها عن بلوغها اهدافها الكبرى؟

ان هذه الأسئلة وغيرها، تدفعنا الى ضرورة البحث في نماذج من الحركات الاسلامية المعاصرة، وفي أزماتها، وصولا الى وضعها في سياقها التاريخي الحقيقي، وذلك لتحقيق نهضة اسلامية فعلية، تستند الى نقد الذات وتحليل النفس ومراجعتها قبل ان يقوم من هم خارج الاطار الاسلامي بذلك.

وعليه.. فسوف ندرس في هذا البحث، احدى هذه الحركات التي ظلت تملأ الدنيا ضجيجا في السبعينات، وما زالت اشعاعاتها تضرب في أدبيات الحركات الاسلامية الحالية في أغلب بلدان عالمنا العربي والاسلامي، ونقصد بها (جماعة المسلمين)، والتي عرفت اعلاميا وأمنيا في مصر بجماعة التكفير والهجرة، وهي جماعة وان كانت قد اندثرت تنظيميا في مصر بعد اعدام اميرها المهندس شكري احمد مصطفى، الا ان بعض أفكارها الاساسية، وخاصة فكرة (تكفير المجتمع والحاكم معا) ما زالت قائمة لدى بعض الحركات الاسلامية في الثمانينات.

من هنا سوف نذهب في هذه الدراسة الى تحليل نقدي لفكر هذه الجماعة لأهميته، ولندرة الدراسات العلمية الجادة حوله.

وبداية ينبغي التأكيد على انه كان لهذه الجماعة التي عرفت بجماعة للتكفير والهجرة دور مهم في ابراز حركة الاحياء الاسلامي على ساحة العمل السياسي المصري، فلقد قدمت نفسها كطرح جذري لأشكال العمل الاسلامي كافة التي كانت سائدة وقتئذ تحت مظلة الاخوان المسلمين[1]، وسوف يعالج الباحث بالتحليل هذه الجماعة ورؤاها السياسية من خلال التعرض للنقاط التالية:

(١) نشأة الجماعة وتطورها.

(٢) محاور فلسفة التكفير كما أتى بها شكري مصطفى.

(٣) الرؤى السياسية لشكري مصطفى.

وبتفصيل ما سبق يستبين ما يلي:

١ـ نشأة الجماعة وتطورها: تعود نشأة جماعة المسلمين (التكفير والهجرة) الى عام ١٩٦٩ حين كان اللواء حسن طلعت مدير مباحث أمن الدولة يجري حوارا مع من تبقى من الاخوان المسلمين عام ١٩٦٩، فخرج عليه

(١) رفعت سيد احمد، وثائق تنظيمات الغضب الاسلامي في السبعينات، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٦، ص، ١٣

◁

١٣ شابا يقودهم شاب تقول الدراسات المتوافرة إنه كان غريب الملامح والنظرات وقال له: «أرفض الحوار معك لأنك كافر وحكومتك كافرة». وكان هذا الشاب هو شكري أحمد مصطفى، وكان الـ ١٣ شابا هم النواة الأولى لجماعته التي أسماها بـ (جماعة المسلمين)، وعرفت اعلاميا بجماعة «التكفير والهجرة»[٢].

وكانت الجماعة أبرز انشقاق في صفوف الاسلاميين في مصر خلال السبعينات حين أتت بما لم تستطعه الجماعات الاخرى. وكانت أفكارها راديكالية ـ بمعايير الاسلاميين ـ حين تبنت الدعوة الى الله واقامة الدولة الاسلامية عن طريق الاعتزال والهجرة ثم استخدام العنف، وحين تبنت مقولات جاهلية المجتمعات القائمة وطالبت بتغييرها. وتميزت ايضا بقولها ان من لا يدخل جماعة المسلمين فهو كافر اذا كان قد بلغه الأمر ولم يصدع له[٣]. والجماعة الاسلامية في عرف شكري تمر بمرحلتين: مرحلة الاستضعاف، وهي تلك التي تتم فيها الهجرة وتكوين «يثرب المعاصرة» وتبدأ هذه المرحلة من الكهوف والجبال والصحراء. ومن هناك تبدأ المرحلة الثانية «مرحلة التمكن» وتعني «الصدام مع الكفار».

تبنت الجماعة العديد من الأفكار والآراء التي قال الاسلاميون من ذوي الاتجاه الأصولي نفسه بشططها وتجاوزها. وتدريجيا اختفت الجماعة بعد اعدام شكري وأربعة من رفاقه وبعد ان كانت ملء الاسماع والأبصار بعد قتلها للشيخ حسين الذهبي وزير الاوقاف في تموز/ يوليو ١٩٧٧، ويختلف البعض ممن التقى بجماعة المسلمين داخل السجون قبل اعدامهم، مع الرواية السابقة، مؤكدا ان أعضاء الجماعة أكدوا له ان لا علاقة لهم بعملية قتل الشيخ حسين الذهبي، وان السادات هو الذي خطفه ثم قتله، بهدف الاقتصاص من الجماعة ومن التيار الاسلامي المتنامي وقتذاك.[٣]

ويرجع البعض أسباب العنف السياسي لدى شكري الى تأثره خلال الستينات بكتابات سيد قطب. ويرى هؤلاء انه عندما بدأت تظهر داخل سجون الستينات بذور التكفير داخل المعتقل على يد بعض رجال الاخوان وفي مقدمتهم الشيخ علي اسماعيل ـ شقيق الشيخ عبد الفتاح اسماعيل أحد الذين أعدموا مع سيد قطب ـ بمجرد ظهور طلائع التكفير انتمى اليها شكري على الفور وأصبح احد اتباع هذا التيار الذي بدأ يطرح قضية تكفير عبد الناصر، ثم انتقل الى تكفير الذين يمارسون التعذيب على المسلمين ليتطور بعد ذلك الى تكفير المخالفين له من الاخوان. وفي هذه الاثناء صدر كتاب الهضيمي (دعاة الاقضاء) بهدف الرد الفكري والسياسي عليهم. الا ان شكري ثبت على موقفه ولم يرجع عن فكر التكفير ومعه بضعة أفراد يعدون على الأصابع.[٤]

وحاول شكري تقنين نظرية للتكفير ونجح في ذلك، ثم بدأت جماعته الاسلامية فور خروجه من المعتقل عام ١٩٧١ تتجاوز الخط الحركي الذي رسمته لنفسها في مواجهة الواقع والدخول في صراعات جانبية مع من تناولها بالهجوم من رجال الأزهر وغيرهم مع المثقفين والمناوئين، لتكون النهاية هي تصفية الجماعة وتقديم أفرادها للمحاكمة العسكرية والتي أصدرت حكمها باعدام شكري وأربعة من عناصرها القيادية بالاضافة الى احكام طويلة بالسجن نالها أفراد الجماعة الآخرين[٥].

وباعدام شكري أصيبت الجماعة بهزة عنيفة وسط الساحة الاسلامية منذ وقوع حادثة الشيخ الذهبي ونتيجة لظروف المجتمع المصري المتجددة، ويرى جيل كيبل في كتابه (النبي وفرعون) ان اجهزة الاعلام صورت شكري مصطفى على انه (مجرم مجنون) الأمر الذي يراه غير صحيح، ذلك انه يمتلك نظرية سياسية الى حد بعيد يمثل «الاسلام» محورها[٦].

٢ ـ محاور فلسفة التكفير كما أتى بها شكري مصطفى: من واقع كتابات شكري مصطفى يمكن بلورة ثلاثة محاور لفلسفة التكفير: (أ) رفض التراث الاسلامي السابق له. (ب) العزلة عن العبادات المعاصرة وعن المساجد. (ج) العزلة عن الفكر المعاصر ونتاجاته المادية[٧].

بتفسير هذه المحاور نجد ان السمة التي كانت غالبة بالنسبة الى أعضاء جماعة المسلمين خلال السبعينات هي رفض التراث قاطعا، وتيار التكفير يرفض بناء على ما سبق مسألة الاجتهاد، ويفسرها تفسيرا مختلفا تماما عن التفسير المتعارف عليه لها، فالاجتهاد عنده انما يكون مع النص ولا يجوز في حال انعدامه لأنه يعتبر في هذه الحالة محاولة قياس بالرأي او بمثابة تشريع للأمة ولا يوجب الاتباع وباطل من أساسه.

بناء على ذلك فان جماعة المسلمين لا تعترف بالاجماع او القياس أو المصالح المرسلة او غير ذلك من الأصول والقواعد الفقهية اللازمة كأدوات يعتمد عليها المجتهد لاستنباط الحكم الشرعي، ويرى أيضا أعضاء هذه الجماعة ان الكتاب والسنة هما الحجة ولا حجة غيرهما، ولهذا «فاننا نضرب بالاجماع وبالقياس، وبعمل أهل المدينة وحجة رأي الصحابة وبرأي الفقهاء عرض الحائط. . . ولا نستدل الا بالكتاب والسنة»[٨].

والغريب أنه رغم تبني جماعة المسلمين لهذه الرؤية تجاه التراث عامة والاجتهاد خاصة فانها تلتزم بعدة قواعد اجتهادية من استنباط شكري، في مقدمتها قاعدة المصرّ على المقصية كافر، وقاعدة المعصية شرك، ولا يعترف أعضاؤها بأي نتاج فقهي او فكري سابق، وفي الوقت نفسه لا يعتبرون انتاجاته ـ شكرى ـ محض اجتهاد بل يعتبرونها الحق الذي لا مراء فيه.[٩]

وعلى هذا الأساس كان أعضاء جماعة المسلمين (التكفير والهجرة) يرفضون اتباع الفقهاء والاقتداء بهم، ويعتقدون انه يمكن فهم الكتاب والسنة مباشرة من دون الاستعانة بأهل العلم. وهم يستمدون هذا الموقف من خلال قوله تعالى: (ولقد يسرنا القرآن للذكر)، ولأجل هذا ابتدع شكري قاعدة تنص على ان (من قلد كفر) أي من اتبع أحدا من الفقهاء يخرج من ملة الاسلام.

وقد استدل على رأيه هذا بقوله تعالى: (اتخذوا أحبارهم ورهبانهم أربابا من دون الله).

هذا ويذهب شكري الى ان تسميه الاشياء باسمها الشرعي هو مناط الهدى والتدين بالدين الاسلامي الصحيح، وانه اذا فسدت هذه الاسماء ووضعت أسماء على غير مسمياتها الحقيقية اختل الميزان والمعيار تماما وبالتالي يمكن تسمية الشر باسم الخير والقبح باسم الجمال، وانه قد طرأ على ما يسمى بالفقه الاسلامي مصطلحات غريبة ومصادمة للأسماء الشرعية.[١٠]

وتعد قضية التوسمات النظرية والحركية بالنسبة الى شكري مصطفى، من الدلالات المهمة على قضية العزلة. والمقصود بالتوسمات استلهام خطة التحرك من خلال النصوص الواردة حول علامات آخر الزمان التي تنبأت بها الاحاديث الشريفة وفي مقدمتها نبوءة نزول عيسى بن مريم وحدوث الملحمة القتالية الكبرى بين المسلمين والمسيحيين، والتي يعدها شكري صورة الصراع الوحيدة بين الحق والباطل التي يجب ان ينتظرها المسلمون.

على ضوء قضية التوسمات كان شكري لا يجيز أي صورة من صور الصدام الحركي مع الواقع، ولا يقرّ فكرة الجهاد، ولا يؤمن بوجوب اقامة دولة اسلامية في هذا الزمان أو في أي زمان، فليس هناك من النصوص الواردة في السنة حول علامات آخر الزمان ما يشير الى ذلك وفقا لقوله[١١]، إلا ان حادثة قتل الشيخ الذهبي والصدام مع النظام السياسي تناقض هذه القضية من أساسها.

ويعتقد شكري ان الجيوش الاسلامية حقا لم تقاتل أبدا عبر التاريخ الاسلامي الا بالسيف والرمح والخيل، ولن تكون هناك جيوش اسلامية تقاتل الا بهذه الوسائل حيث ان الجهاد متوقف حتى يحين وقت الملحمة الكبرى في آخر الزمان بين المسلمين والروم والتي سوف تكون ادوات القتال فيها هي السيف والخيل والرمح[١٢].

(٢) يرى البعض ان هذه الجماعة بدأت نشاطها الفعلي بعد خروج شكري مصطفى من السجن عام ١٩٧١. وترجع تلك الدراسات ان تأثيرات شكري امتدت طوال السبعينات حتى وإن اختفت كشكل تنظيمي، بل ان الذين اغتالوا السادات يرجح انهم تأثروا بفكر شكري وبجماعته. انظر في هذا المعنى:
Thomas, W. Lipman. Islam, Politics and religion in the Muslim world, Headline series. New York: 1982, pp 36-40.

(٣) طوي حافظ: كيف ولماذا قتلوا الشيخ الذهبي، صحيفة الوفد، بتاريخ ١٩٨٧/١١/١٣ ص ٥.

(٤) صالح الورداني: الحركة الاسلامية في مصر، دار البداية. القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٨.

(٥) المصدر السابق: ص ١٣.

(٦) جيل كيبل: النبي وفرعون دار الساقي، لندن، ١٩٨٠ الفصل الثالث، ص ٣٢ ـ ٥٠.

(٧) اعتمد الباحث في استخراج محاور التكفير عنده على العديد من مخطوطات، سوف تذكر في حينها بالاضافة لأقواله في القضية رقم ٦ لسنة ١٩٧٧ أمن دولة عسكرية.

(٨) صالح الورداني، مصدر سابق ص ١٠٣.

(٩) صالح الورداني: مصدر سابق ص ١٠٣.

(١٠) المصدر السابق: نص الصفحة نفسها.

(١١) من اقوال شكري مصطفى: في القضية رقم ٦ لسنة ١٩٧٧ أمن دولة عسكرية، وكذلك المخطوط المسمى بالتوسمات، مخطوط غير منشور ص ص ٩ ـ ١٥.

(١٢) صالح الورداني، مصدر سابق، ص ١٠٤.

٣- الرؤى السياسية لشكري مصطفى: تتمحور الرؤى السياسية لشكري مصطفى حول عدد من المحاور الرئيسية يمكن انجازها في الآتي: (أ) رؤيته للصراع مع اسرائيل والولايات المتحدة الاميركية. (ب) رؤيته لأنظمة الحكم وللجماعات الاسلامية في السبعينات. (ج) خصائص البديل الاسلامي الذي يقدمه شكري، وبتفصيل هذه النواحي يتضح ما يلي:

(أ) رؤيته للصراع العربي الاسرائيلي وللولايات المتحدة الاميركية: كان لغلبة الاسراف في مرحلة الاستضعاف، ولغلبة عامل العزلة عند شكري مصطفى وباقي تيار التكفير كان لذلك آثاره على موقفه من قضية فلسطين ومن طبيعة العلاقة مع الولايات المتحدة الاميركية، اذ لا نجد للقضيتين أثرا فيما كتب شكري مصطفى بخط يده في المصادر التي أتيح للباحث الاطلاع عليها[١٣]، الا اذا كان شكري يدخل ضمن المجتمعات الجاهلية المعاصرة (اسرائيل والولايات المتحدة) وعليه فان الموقف الذي يتخذه هنا هو الهجرة والانتظار لمرحلة «التمكن» يوم ان تأتي الملحمة الكبرى في آخر الزمان. ان «جماعة المسلمين» بهذا تؤمن بالجهاد المسلح أما توقيت هذا الجهاد وأدواته فهي ترى ان توقيته يأتي مع الملحمة الكبرى في آخر الزمان، وأداته لا بد وان تكون السيف والرمح. وجدير بالذكر ان المحكمة التي نظرت قضية الشيخ الذهبي وجهت الى الجماعة سؤالا عن موقفها من اليهود اذا قاموا بغزو مصر، فكانت اجابتها هي: رفض مواجهة اليهود والهرب الى مكان آمن[١٤].

(ب) رؤيته لأنظمة الحكم وللمجتمعات الاسلامية في السبعينات: يلحظ الباحث بداية اختلاط مفهومي (نظام الحكم) و (المجتمع) في أغلب كتابات شكري وفي محاكمته أمام المحكمة العسكرية، فالجميع لديه يقعون في مربع واحد، (مربع الكفر). ولتحليل هذه الرؤية سوف يقوم الباحث بالتعرض للنقاط التالية: معيار المسلم عند شكري مصطفى، رؤيته لقضية الديمقراطية والوحدة الوطنية ومظاهر الكفر في المجتمع، ثم رؤيته لأنظمة التعليم والتشريع وموقفه من الحركات الاسلامية الاخرى، وأخيرا رؤيته لنظام السادات القائم في مصر ابان قيادته لجماعة المسلمين.

بالنسبة الى القضية الأولى، معيار المسلم: يرى شكري ان المسلم الذي يحكم له بالاسلام هو من: أعلن كفره بالطاغوت، وبايمانه بالله، وتسليمه، تسليما له وحده، وذلك ما توجبه الشهادة يقول تعالى: «فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى» «البقرة ٢٥٦» ثم يتبع هذه الشروط الشهادة بنبوة محمد صلى الله عليه وسلم، والدخول في طاعته وذلك ركن بيعة النبي صلى الله عليه وسلم - أي مبايعته على الاسلام. ويؤكد شكري مصطفى أيضا: من شروط المسلم إتيان الفرائض التي افترضها الله عليه والمداومة على ذلك. ويحدد شكري شروط المسلم الحق في موضع آخر بأنها شهادة لا اله الا الله، وشهادة ان محمد رسول الله، اتيان الفرائض (صلاة وزكاة وصوم وحج وجهاد وأمر بالمعروف. . . الخ) واجتناب النواقض، ويرى البعض من الذين انشقوا عن جماعة شكري مصطفى أن هذه المعايير «مجرد تفصيل للكلام وتضارب غير محدد المعالم وان جماعة شكري تقر قاعدة ثم سرعان ما تتحد على خلافها»[١٥].

وبالنسبة الى القضية الثانية، قضية الديمقراطية والوحدة الوطنية، يرفض شكري هاتين القضيتين، فهو يقول في مذكرة الخلافة: «حيث يرى ان الاحسان في التعامل مع غير المسلمين معناه التسوية بين المسلم والكافر في نهاية الأمر سواء محياهم أو مماتهم، فيما يسمونه بديمقراطية الاسلام او بتسامح الاسلام او بالوحدة الوطنية وبسائر شعارات الماسونية في ثياب الاسلام أو ان يكون للكافر بالله، عزة في أرض الله نرفض ذلك ونرفض ما ينادي به أولئك الذين يبيعون الاسلام بالنجس[١٦].

بالنسبة الى القضية الثالثة والمتعلقة برؤيته لأنظمة التعليم والتشريع والداعين للعمل الاسلامي من داخل المجتمعات الجاهلية، يرى شكري أنها أهم ركيزة على الاطلاق من ركائز اليهود «لتوحيد فكر الأمين، وتوجيهه حسب ما يريدون وصرف جهودهم اليه، بل واجبي ان أذكر ان اول شرط يشترطه اليهود على عملائهم في هذه البلاد المسماة بالاسلامية هو شرط محو الأمية في هذه البلاد»[١٧]. ويقصد شكري من هذا ان يضمن المستعمر سيطرته على البلاد من خلال النخبة المتعلمة التي يخرجها من خلال أساليب تعليمه ومدارسه، وفي سبيله لاثبات ذلك يرى شكري ان تلك النظم التعليمية نظم ارضية لخدمة الدنيا وليس لخدمة الدين»[١٨].

ويزداد الرفض السياسي لهذه الانظمة التعليمية والتشريعية عند شكري ويصل الى مداه عندما يقرر ان «فكرة كهذه، وحياة كهذه لا يقبلها على مستوى الجماعة المسلمة او الحركة الاسلامية رجل يؤمن بالله واليوم الآخر فتلك الانظمة التعليمية والتشريعية ضد الاسلام»[١٩].

التوصيف نفسه ينطبق على الداعين للعمل الاسلامي (مثل الاخوان المسلمين) من داخل المجتمعات الجاهلية حين يعدهم شكري «معادين لله ولرسوله، وموالين للكفر ولمن يعملون في سبيل الطاغوت»[٢٠].

من هذا التحليل يخلص الباحث الى ان شكري يرفض نظم التعليم والتشريع والبرلمانات ودعاوى الديمقراطية والوحدة الوطنية كافة التي كانت تموج في مصر خلال تلك الفترة (منتصف السبعينات)، ويرى ان الرسول لم يأمر بذلك، ويحكم على مرتكبي هذه الأعمال بالكفر والعصيان للرسول وله. وهي رؤية يرى الباحث انها تطبيق عملي لفلسفة العزلة والتكفير التي مثلت ركيزة أساسية في فكر شكري مصطفى، والتي تدور من حولها القضايا كافة.

أما بالنسبة الى القضية الرابعة والخاصة برؤية شكري لنظام السادات، يرى الباحث انه من الثابت علميا ان النظام السياسي القائم في مصر ابان قيام وسقوط جماعة المسلمين كان يعدّ نظاما جاهلياً أو كافراً (من وجهة نظر تلك الجماعة)، وان لم توجد داخل أوراق ومخطوطات شكري ما ينطق بهذا التخصيص، فهو عنده احد الأنظمة التي «تعلو البلاد المسماة بالاسلامية» بيد أن أوراق التحقيق مع شكري تثبت أنه لم يحاول الإتصال بأجهزة الدولة الرسمية، ولكنه قال رغم ذلك في سياق توصيفه لنظام السادات «لا شك ان نظام السادات أفضل الف مرة من نظام عبد الناصر وأن عبد الناصر ما كان ليسمح لنا بالعمل كما نفعل الآن ولا ان ننشر دعوتنا علانية كما نفعل الآن»[٢١].

ويثبت عكس هذا المنحى السياسي عند شكري بتحليل المطالب التي قيل إنه تقدم بها عقب اختطاف جماعته للشيخ الذهبي، والتي احتوت على عدة مطالب مالية (٢٠٠ الف جنيه فدية) وسياسية (الافراج عن أعضاء الجماعة المقبوض عليهم)، وصحفية (الموافقة على نشر كتاب شكري «الخلافة» على حلقات في الصحف اليومية)، وأمنية (تكوين «لجنة تقصي حقائق لفحص نشاط مباحث أمن الدولة ومحكمة أمن الدولة ومكتب المدعي العلم بالمنصورة)[٢٢]. وبتحليل هذه المطالب يجد الباحث أنها ترى في النظام القائم نظاماً بوليسياً ومعادياً للمسلمين، وأنه لا بد من تعريته سياسيا على أوسع نطاق، وان مجرد نشر مؤلف «الخلافة» يعد اعترافاً ضمنياً من النظام السياسي بجاهليته، وبأن رؤية شكري عنه صائبة.

(ج) خصائص البديل الاسلامي الذي يقدمه شكري مصطفى: البديل الاسلامي عند أمير جماعة المسلمين «التكفير والهجرة» يعني الدولة الاسلامية، والدولة الاسلامية لن تبنى الا بوجود جماعة المسلمين. وهو يرى ان هذه الجماعة لن توجد الا بالاعتزال والهجرة من دار الكفر ومبايعة الأمير واطلاق يده في كافة أمور الجماعة صغر شأنها أم كبر[٢٣]. وكل هذا لن يمر عبر بوابة الحركات الاسلامية الاخرى بل على اطلالها[٢٤].

ولقد أثارت هذه الرؤية المثالية للعمل الاسلامي وللبديل الاسلامي

(١٣) مخطوط الخلافة، مخطوط غير منشور، د. ت، ص ص ٤٠-٤٦.

(١٤) انظر تفاصيل ذلك في أوراق القضية رقم ٦ لسنة ١٩٧٧ أمن دولة عسكرية، مصدر سابق.

(١٥) رجب مدكور: التكفير والهجرة وجها لوجه، القاهرة: مكتبة الدين القيم، ١٩٨٥، ص ص ٤٢-٤٤.

(١٦) شكري مصطفى: مخطوط الخلافة، جزء أول، ص ص ١٥-٢٠.

(١٧) شكري مصطفى، مخطوط الهجرة، مخطوط غير منشور، د. ت، ص ١٨.

(١٨) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(٢١) من أقوال شكري في القضية رقم ٦ لسنة ١٩٧٧ أمن دولة عسكرية.

(٢٢) نص هذه المطالب في: عادل حمودة: «الخروج من الكهف»، روز اليوسف، العدد ٣٠٥٣ بتاريخ ١٩٨٦/٨/١١، ص ٣١.

(٢٣) شكري مصطفى: مخطوط الحجيات، مخطوط غير منشور، د. ت، ص ١٩.

(٢٤) شكري مصطفى: مخطوط الهجرة، مصدر سابق، ص ٨٢، وجدير بالذكر ان شكري هنا يقول «ان الاسلام بدأ غريبا وسيعود غريبا كما بدأ، وان كلمة غريبا هنا تعني ابعادا عدة، فهي الغربة في كل ؟؟؟؟؟



المطروح العديد من التساؤلات من داخل الوسط الاسلامي في حقبة السبعينات من قبيل: لماذا ظهرت أفكار شكري مصطفى هذه في هذا الوقت تحديداً من تاريخ مصر؟ وهل لهذه الأفكار جذور فكرية راسخة غير تلك الاستشهادات الواهية بآيات القرآن وأحاديث الرسول والتي كثرت في مخطوطاته؟ بعبارة أخرى: هل سُبق شكري من قال من رجال الاسلام بهذه الأفكار أو قريبا منها؟ ولماذا تضاءلت جماعة التكفير والهجرة بعد اعدام شكري ورفاقه عام ١٩٧٨؟ وهل يعود ذلك للملاحقة والمطاردة من قبل أجهزة الأمن أم ان هذه الأفكار الاسلامية كانت نتوءاً شاذاً في مسار العمل الاسلامي تاريخيا ومن ثم انتهت ذاتيا وليس بعوامل من خارجها؟

ان الباحث في سبيله للاجابة عن هذه التساؤلات يرى ان ثمة ثلاثة عوامل أودت بهذه الجماعة الى الانهيار. العامل الأول وهو يتصل بالجماعة من الداخل (الفكر، النشاط، البنية التنظيمية)، وان انهيار هذه الجوانب أدى الى انهيار تدريجي للجماعة ككل، ولقد تم ذلك فور اعدام شكري مباشرة، مما يؤكد سطحية التأثير بالنسبة الى الفكر الذي حملته هذه الجماعة، وضعف بنيتها التنظيمية أيضا.

أما العامل الثاني من عوامل انهيار جماعة المسلمين، فيتعلق بدور الجماعة السياسي والاجتماعي في اطار المجتمع، حيث يلاحظ الباحث ان التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي أصابت مصر في السبعينات هيأت الاطار الموضوعي الذي ساهم في بروز الجماعة وفكرها، وهو نفسه الاطار الموضوعي الذي دفعها الى الانزواء. وتفسير ذلك ان سياسات النظام السياسي في مجالات الاقتصاد والثقافة والقضية الوطنية، خلقت مناخا غير موات لاستمرار تيار التكفير، فالسادات كان يحاول في تلك الفترة (١٩٧٧) اعادة ترتيب البيت المصري من الداخل تمهيدا لمبادرته بزيارة القدس وكذلك لبدء التوسع في العلاقات مع الولايات المتحدة سياسيا واقتصاديا وعسكريا. كان هذا يعني عدم صعود تيار معارض لتلك التوجهات، من ثم تطلب الأمر الاجهاز المبكر على جماعة المسلمين وبعض القوى الأخرى المناوئة.

أما العامل الثالث من عوامل انهيار جماعة المسلمين، فيعود الى وضع الجماعة المتدهور في اطار تيار الاسلام السياسي خاصة بعد اغتيال الشيخ الذهبي. وهو وضع يوضحه ظهور تنظيمات اسلامية اكثر فاعلية مثل (الجهاد الاسلامي) والجماعات الاسلامية بالجامعة، فضلا عن عودة الاخوان المسلمين الى العمل السياسي واصدار مجلتهم «الدعوة» مرة ثانية عام ١٩٧٨، الأمر الذي قلص كثيراً من تأثير «جماعة المسلمين» على قطاعات الحركة الاسلامية، حيث الساحة لم تعد خاوية، كما كانت عندما تكونت الجماعة على يدي شكري مع نهاية الستينات.

ان الباحث يرى ان هذه العوامل مجتمعة تساعد في تفسير سرعة اختفاء هذه الجماعة بعد اعدام قائدها ورفاقه. ولقد تعرضت الجماعة لانتقادات فكرية جادة من العديد من المدارس الفكرية المختلفة[٢٥]، ووصل الأمر بالشيخ عبد اللطيف مشتهري الى أن يرى أن دعاة التكفير والهجرة يعدون من وجهة نظره بدعة ضالة[٢٦]. وظهرت كتابات اخرى ترفض هذا الفكر الذي أتت به الجماعة، وترى فيه غلواً غير مبرر ولا يتفق مع سماحة الاسلام[٢٧].

وبناء على ذلك كان لا بد من أن يتضاءل الدور السياسي والفكري لهذه الجماعة، وأن تنتهي تدريجياً مع نهاية السبعينات، وذلك لكون جماعة المسلمين (التكفير والهجرة) تمثل بأفكارها وبفهمها للاسلام انقطاعاً حاداً ليس فقط عن المجتمع الذي قامت فيه أو الحركات الاسلامية التي واكبتها، بل وهذا هو الأهم عن التاريخ وعن الاسلام ذاته، فكانت حركة في اتجاه مضاد لحركة التاريخ. لذا كان من المنطقي انطفاء جذوتها وانتقالها الى تنظيمات اخرى أكثر وعيا ومرونة حركية وفكرية. □

(٢٥) محمد شومان: «جماعة التكفير والهجرة أسباب انهيار وتحلل جماعات الاسلام السياسي» مجلة الموقف العربي، العدد ٨٦ يونيو ١٩٨٧، ص ص ٥٩-٦٥ كذلك انظر: مصطفى محمد الطحاوي: الفكر الحركي بين الاصالة والانحراف، الكويت: دار الوثائق، ١٩٨٤، ص ٣٣.

(٢٦) عبد اللطيف مشتهري: «رأى امام أهل السنة في جماعة التكفير والهجرة»، الاعتصام، العدد ١١ يونيو ١٩٧٧، ص ٢٩، كذلك بيان من الجماعات الاسلامية بجامعات مصر حول الاحداث الأخيرة وجماعة التكفير والهجرة.

(٢٧) د. يوسف القرضاوي: «ظاهرة الغلو في التكفير»، المسلم المعاصر، العدد التاسع المحرم ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧.

مدخل الى شكسبير

نماذج من الترجمات العربية

صــلاح نيــازي

في العدد الماضي نشرت «الناقد» القسم الأول من هذه الدراسة. وهنا القسم الثاني والأخير.

■ يمر بعض مترجمي شيكسبير من العرب، مرور الكرام، الى ما يستخدمه شيكسبير، من تصورات عن الكون. ويزداد هذا التغاضي صعوبة وغموضاً، لانها لا ترد وروداً عابراً، أو لمرة او مرتين، ولكنها تشكل اساساً يبنى عليه العمل المسرحي، ومحوراً تدور حوله الحوادث. من ذلك ما آمن به الاليزابيثيون بفكرة العالم الصغير Microcosm والعالم الكبير Macrocosm ، وهو مفهوم قال به هيراقليطس، وانتقل عن طريق الاغريق الى الفلسفة.

الانسان في مفهوم الاليزابيثيين عالم صغير يعكس ويؤثر في العالم الكبير، لذا نجد ان ما يصيب ماكبث والملك لير والملك جون، مثلا، يصيب الظواهرَ الكونية.

حتى الانسان نفسه يعتمد على نظام متوازن، فصحته تعتمد على الاخلاط الأربعة: الدم والبلغم والصفراء والسوداء. ويعتقد الاليزابيثيون كذلك، ان لكل قسم من جسم الانسان كواكب ونجوماً، تؤثر فيه. ومن ناحية أخرى يقول تليارد Tillyard : «ان تركيب جسم الانسان يذكر بتركيب الأرض، فحرارته الحيوية، تطابق النار تحت الأرض، وعروقه تطابق الأنهار، وآهاته تطابق الرياح، وانفجارات عواطفه تطابق العواصف والزلازل» ان العالم كما تصوره الاليزابيثيون، مكوّن من وحدات مستقلة، ولكنها متواشجة. عالم متلاحم بين الانسان والحيوان والنبات والجماد والأرض والسماء والهواء وهو مكتظ بأرواح لا ترى، انه عالم ينعكس في الفرد الواحد فهو جميع المخلوقات الجامدة والحية. يقول موزلي: «ان فكرة الجسم نفسه، بأعضائه المتخصصة متماسكة في كل انسان وتقع تحت سيطرة الرأس، وما هذا التصور الا صورة للسلّم، للدولة نفسها، وكل جزء من ذلك الجسم متصل بنجوم وكواكب معينة ويعمل وفقها كما نرى ذلك في مسرحية الليلة الثانية عشرة (الفصل الثاني ـ المشهد الثالث) ويعتقد موزلي «انه اذا لم تؤخذ هذه المعتقدات بعين الاعتبار فانه لا يمكن فهم كتب الاليزابيثيين ورسومهم وبناياتهم وسياساتهم وأدويتهم وتطبيبهم».

أضف الى ذلك، ما كان يؤمن به الاليزابيثيون، وشاع في مسرحيات شيكسبير، ألا وهو اصطلاح الـ Fortune . وتفسر كارولاين سبيرجن Spurgeon ، هذا المصطلح، وتقول: «الفكرة هي ان يولد الانسان تحت نجوم خيرة او شريرة، لذا يكون معرضا لتأثيرها».

على الرغم من ان بعض المترجمين العرب اصطلحوا على ترجمة الـ For-tune بالحظ، وربما من الأفضل ترجمتها بالمحتوم، أو المكتوب، أو القضاء... خاصة وان بعض ابطال مسرحيات شيكسبير يتمردون على ما كتب عليهم. يقول وولفغانغ كلمن Clemen : «ونجد أحياناً لعنا للقضاء، وهو صفة متوارثة من احترام الذات يتمتع بها أبطال شيكسبير العظماء، لأنهم يتمردون ضد القضاء مرات ومرات، ويسخرون منه، حتى أنهم يعتقدون انه تلاشى».

لئن كان العالم الصغير (الانسان) يؤثر في العالم الكبير، فان القضاء يؤثر في كل من العالم الصغير والعالم الكبير. وهذه فكرة قديمة انحدرت الى عصر شيكسبير من الاغريق، حيث كانوا يعتقدون انه القوة المسيطرة على الآلهة والأناسي، وعلى كل ما في السماوات والأرض، وأنه هو الذي يرسم كل شيء... وأنه لا يد لمخلوق أو إله لنقض ما اراده او تغيير ما قضى به.

والآن لنعط بعض التطبيقات على الترجمة التي يبدو قد فاتتها الأفكار أعلاه، ولنبدأ بالأعراف القانونية، والمعتقدات الدينية، والأصول الاجتماعية.

١-

Then, good my liege, let have what is mine
My father's land, as was my father's will

جاءت الترجمة بالصورة التالية:

(من أجل ذلك التمس منك يا مولاي ان تأمر لي بأرض أبي
ولي فيها الحق كلّه طبقا لوصيته التى أوصى بها)

تُرجمتْ Will بـ «وصية» وهي صحيحة في غير هذا الباب إلا هنا. لأن القانون الانكليزي أثناء حكم الملك جون، وبعده بمدة، كان لا يسمح بحرمان الذرية بوصية. لذا فالأفضل ترجمتها أما المشيئة أو الرغبة.

٢ـ نتصوّر الآن، الملك جون، وهو في النزع الأخير نتيجة السم الذي دُسّ في طعامه، وقد نُقل من داخل الكنيسة الى الحديقة مسجى:

'... now my soul hath elbow-room
It would not out at windows nor at doors.
There is so hot a summer in my bosom
That all my bowels crumble up to dust.
I am a scribbled form, drawn with a pen
Upon a parchment, and against this fire
Do I shrink up.'

جاءت الترجمة بالوجه التالي:

(إن روحي الآن تجد مجالا تتمدد فيه
فلم تكن ترضيها النوافذ والأبواب
إن في صدري قيظاً بلغ من شدة حره
أن جعل احشائي تتفتت كالتراب
وقد أصبحت كأني صورة
رُسمت خطوطها على رق ينكمش
من مس هذه النار الموقدة)

لا يمكن التعرف على بلد من خريطته ولا على مدينة من دليل شوارعها كذلك شكسبير

قال المترجم «ان روحي الآن تجد مجالا تتمدد فيه». لكن ما معنى تتمدد الروح؟ هل كانت واقفة، أو مضطرة على الوقوف؟ وهل كانت روح الملك ضخمة لدرجة لا تكفي الكنيسة لتمددها؟

النص الانكليزي يقول ببساطة «الآن تجد روحي منفذاً للانطلاق». التمدد حالة إخلادٍ وسكينة، والانطلاق بدء حركة ورحلة.

اما البيت الثاني «فلم تكن ترضيها النوافذ أو الأبواب»، اذن ان كانت النوافذ او الأبواب لا ترضي الروح، فما الذي كانت تنزع اليه؟ ترجمة النص الانكليزي لهذا الشطر: «وما ارتضت ان تطلع من النوافذ أو الأبواب». شيكسبير يشير في هذين الشطرين الى اعتقاد قديم، ملخصه ان روح الميت تخرج من الجسد، أسرع في الهواء الطلق من المجال المحصور. أمّا بقية الأبيات فيمكن ترجمتها بالوجه التالي:

ثمة صيف حارق في صدري
لدرجة ان كل احشائي تتفتت رماداً
انا شكل مخربش مرسوم بقلم
على رق، وامام هذه النار
أتقبض

٣ـ بعد ان حصل «النغل» على لقب سير من لدن الملك جون، يقول في أحد سطور كلمته وهي من أهجى الكلمات للمظاهر الاجتماعية الكاذبة:

'A foot of honour better than I was
But many a many foot of land the worse!
Well, now can I make any Joan a lady'

جاءت الترجمة على الوجه التالي:

(لقد زدتُ في النبل قيراطاً فوق ما كنتُ فيه
ونقصتُ في أرض الاقطاع قراريط
فليكن، فالآن صار بوسعي ان أجعل من اية انثى قروية سيدة نبيلة)

الحكاية، ان «النغل» بعد ان حصل على لقب سير، تنازل عن الأرض لأخيه. فهو ان ازداد قدماً من الشرف عما قبل، (أي درجة) فانه أصبح أسوأ باقدام كثيرة جداً من الأرض. أما الشطر الثالث «فليكن، فالآن صار بوسعي ان أجعل من اية انثى قروية سيدة نبيلة» فمن الصعب، معرفة لماذا حذف المترجم اسم Joan ، ومن أين جاء بـ «انثى قروية»، وكيف أصبحت السيدة نبيلة؟ المقصود بهذا البيت، أنه ما دام النغل قد حصل على لقب «سير» فان أية فتاة يتزوجها، ستحصل على لقب Lady اتوماتيكياً، حتى ولو كانت من نوع Joan . والمعروف ان اسم Joan في العصر الاليزابيثي، كان يطلق على كل فتاة عادية ساقطة.

على أية حال، ان فكرة تصور الانسان، على انه عالم صغير، تنوعت وتطورت في المجازات الشيكسبيرية، لدرجة يصعب معها فهمه، بدونها. «فسقوط رينشارد الثاني، نُظِر اليه، وكأنه الشمس ازيحت من فلكها». وهذا العالم الصغير اذا ما اختلّ أو أطيح به، فان ذلك يؤدي الى تشوش شديد في الكون، وفي الدولة، فماكبث حينما قتل دانكن «انتهك حرمة النظام البشري مضاعفا، لا لأنه قام بالقتل، بل لأنه قتل ملكه، وكنتيجة لذلك، قتلت البومة، الصقر، أي ان طيراً ليليا عاديا، قتل طيرا نهاريا نبيلا. خيول دانكان تنكرت لطبيعتها، فأكلت لا لحماً فقط، وانما أكلت بعضها بعضا. . . بالمثل فان رفض الملك لير بالقيام بواجبه المناط به ـ كملك ـ يؤدي مباشرة الى تشوش النظام في المملكة (فانقلب الى استبداد وحرب وغزو)، انقلب الى تشوش في النظام الاجتماعي، والنظام العائلي، والى جنون في رأسه هو».

ويقول أف. بي براونلو Brownlow «ان جسم الملك، هو جسم البلاد، وصحته هي صحة البلاد» وبروتس Brutus حينما يتحدث عن الانسان كمملكة صغيرة يعاني من طبيعة العصيان «فانه لا يعني ضمنا مجرد التشبيه او التناظر الشائع بين الجسم البشري والدولة Body Politic ، ولكنه يعني كل التناظرات التقليدية بين النظام السماوي (العالم الكبير) والدولة والجسم البشري (العالم الصغير). وهكذا فان «العواصف واضطراب الأجرام السماوية، تتناظر بالثورات والفتن والكوارث في الدولة. ان النذائر التي مهرت موت قيصر كانت أكثر من نذائر. انها كانت القوانين السماوية للتمرد الذي هز الامبراطورية الرومانية فيما بعد»، كما يقول تليارد.

ولكن ما يهمنا هنا، هو كيف تُرجمت هذه التصورات الشيكسبيرية الى اللغة العربية.

١ـ حين يقارن شيكسبير الجسم البشري بجسم الدولة:

'My nobles leave me, and my state is braved
Even at my gates, with ranks of foreign powers
Nay, in the body, of this fleshly land,
This kingdom, this confine of blood and breath
Hostility and civil tumult reigns
Between my concience and my cousin's death'

جاءت ترجمته بالصورة التالية:

(لقد انفض نبلائي من حولي والخصوم يتحدون سلطاني
حتى على أبواب مملكتي بجموع من القوات الأجنبية
بل ان جسمي هذا
وهو مملكة من لحم ودم
قد شاع فيه العداء، ونشب فيه قتال داخلي
بين ضميري وبين مقتل ابن عمي).

يقول محقق مسرحية الملك جون أر. أل. سمولود: «يتصور جون ان مملكته مدينة، مع جيش غاز على الأبواب». أما عن جسم الانسان فيقول: «كثيراً ما يتصور على انه عالم صغير للكون الفيزيائي، الفوضى في البلاد تنعكس في فوضى روح الحاكم».

الترجمة المقترحة:

تركني نبلائي، وحكومتي متحداة،
حتى على بواباتي، بقوات أجنبية،
اكثر من ذلك، في جسم هذه الأرض اللحمية
في هذه المملكة، هذه سجن الدم والنفس
ساد خلاف واضطراب داخلي
بين ضميري، وموت ابن أخي

أي بين ضميري الذي حرّض على القتل وبين رضاي عن التخلص من الصبي آرثر صاحب الحق الشرعي في العرش.

٢ـ ذكرنا ـ أعلاه ـ ان توازن العالم الصغير يعتمد على توازن الأخلاط الأربعة، وأن اضطراب الدولة ما هو الا انعكاس لفقدان توازن تلك الأخلاط:

'... And from his holiness use all your power
To stop their marches 'fore we are inflamed.
Our discontented counties do revolt;
Our people quarrel with obedience,
Swearing allegiance and the love of soul
To stranger blood, to foreign royalty
This inundation of mistempered humour
Rests by you only to be qualified
Then pause not, for the present time's so sick
That present medicine must be ministered,
or overthrow incurable ensues.

جاءت الترجمة بالوجه التالي:

(... واستخدم كل ما حباك به قداسته من سلطان
لوقف غزوهم
فقد اشتد الهياج، واخذت المقاطعات المتذمرة تثور
والناس يشقون عصا الطاعة
ويقسمون يمين الولاء والاخلاص
لعناصر غريبة وملك أجنبي
فهذا الفيض الدافق من الامزجة المضطربة
لن تعود سيرتها الأولى إلا بمجهودك.
فلا تبطىء، فان عصرنا هذا قد بلغت به العلة درجة
لا بد معها من المبادرة بمعالجتها الآن،
قبل ان تظهر أعراض لا يرجى لها شفاء)

لا نريد هنا ان نتوقف عند كل كلمة، ولكن يهمنا هنا ما قاله المترجم: «فهذا الفيض الدافق من الأمزجة المضطربة/ لن تعود سيرتها الأولى الا بمجهودك/ فلا تبطىء فان عصرنا هذا قد بلغت به العلة درجة... الخ». هكذا استبدل المترجم الخلط ـ الأخلاط بالأمزجة، وترجم القضايا الراهنة بـ «عصرنا هذا».

الترجمة المقترحة:

وبما منحك قداسته، استعمل كل حجتك
لتوقف زحفهم قبل ان تكتنفنا نيران التمرد
تبلاؤنا الساخطون يتمردون
وشعبنا يرفض الطاعة
يقسمون الولاء واعمق الحب
لسلالة غريبة، لملكية أجنبية
طغيان هذا الخلط المختل
يتوقف تعديله عليك فقط
اذن لا تبطىء لأن القضايا الراهنة معلولة جداً
يجب القيام بالعلاج الفوري
أو يحل بنا داء عضال يطوح بحكومتنا.

٣ـ يصور شيكسبير الملك جون وقد تمكن منه السم وجعل جسمه جحيماً متقداً، فما كان منه إلا التوسل الى الطبيعة نهراً وريحاً وثلجاً، ولكن يبدو ان الطبيعة تنصلت عنه:

And none of you will bid the winter come
To thrust his icy fingers in my maw,
Nor let my kingdom's rivers take their course
Through my burned bosom, no entreat the north
To make his bleak winds kiss my parched lips
And comfort me with cold. I do not ask you much-
I beg cold comfort, ...

جاءة الترجمة بالصورة التالية:

(وليس بينكم واحد، يريد ان يأمر الشتاء ان يأتي
ويدخل أصابعه الثلجية في معدتي،
أو أن يجعل انهار المملكة تحول مجراها الى صدري الملتهب،
أو يلتمس من ريح الشمال ان ترسل تيارها القارس،
ليقبل شفتيّ الذابلتين،
وترفه عني ببرودتها.
وليس ما أسألكم بالشيء الكثير، اني أريد ترفيهاً يسيراً).

◆

«الملك جون» ترجمة محمد عوض محمد ومراجعة محمد شفيق غبريال ومحمد بدران.

بدأ الملك جون في هذا المقطع باحتقار جسده، وخاصة كرشه، فاستعمل Maw وهي معدة الحيوان (أي الكرش) إمعاناً في الاحتقار. إلا ان المترجم فضل المعدة على الكرش ففقد المجاز، صورة الازدراء. كما تغيرت «أنهار مملكتي» الى أنهار المملكة، فانتقل التعبير من الخاص الحميم الى العام. أما «شفتيّ الذابلتين»، فليس في النص الانكليزي «ذبول»، وانما هناك ظمأ وجفاف وانسفاع. وهل كان الملك يسأل «ترفيها يسيراً» حقاً؟

الترجمة المقترحة: ... وما من أحد منكم يطلب من الشتاء ان يأتي
ليغرز أصابعه الثلجية في كرشي
أو أن يطلب من أنهار مملكتي ان تطلق مجراها
خلال صدري الملتهب، أو أن يطلب من الشمال
أن تقبل رياحه القارصة، شفتيّ المسفوعتين
وتريحني بالبرد. لا أطلب منكم كثيراً
أرجو منكم عزاء بارداً.

مهما يكن من أمر، فانه لا يمكن التعرف على بلد من خريطته، ولا على مدينة من دليل شوارعها، كذلك شيكسبير. ان محاولة الاحاطة بشيكسبير لا بد ان تأخذ بنظر الاعتبار تقنياته الخاصة في ١ـ طريقة استعماله للكلمة، ٢ـ شخصنة المجرد وشخصنة الجماد ٣ـ المجازات. اذن لا بد من عودة لهذه الموضوعات الثلاث في عدد قريب. □



من وجوديات يقظان بن الحي

سالم حميش
كاتب من المغرب

- ١ -

■ من فيض الوحدة وشدتها علي، بتُّ انظر من ثقوب بابي عساني المح زائرا ضالا فأدعوه الي.

من فيض الوحدة وشدتها علي، بتُّ اطرق جدراني وأقول: تفضل!

*

كم أمطار ورياح عرضت لها وجهي باحثا فيها عن نفحات القدس وانشراح الصدر، فلم أصب في نسيجها وعتوها الا بزكام حاد وسعال رئوي مصحوب ببحة من كل الأوزان والمايات.

* *

وأنا في مقتبل العمر أقول: تعب كلها الحياة فما أطلب الآن الا الانسحاب والاسترخاء، لتكون أعظم مغامراتي قتل ذبابة او نصب مصائد لبعض فيراني، وتكون أطول رحلاتي لا تتعدى، في أقصى الحالات، حمام الحي او الذهاب باكيا في جنائز أموات لا أعرفهم. اما في سائر الأوقات فأنا داخل امتاري الثلاثة المربعة اتمدد وأنام، او أتربع فوق مقعدي الأعرج المتفكك الأعضاء.

وأثناء تربعاتي أراني انصت لابتهالات امعائي وتضرع أضلعي، او امر من قيلولة الى أخرى أرى في بعضها عجائب الفردوس من حور وخمور وولائم على طول كلومترات لا تنتهي.

هذا عن وصف حالي. فلا يظنن ظان ـ وبعض الظن إثم ـ اني من المجانين او المنهارين، أو حتى من الآفلين المتشائمين. والحجة اني على كل من سلم وحيى أرد التحية والسلام، ولا ابخل على ملائكتي ببعض الغمز والابتسام... كل ما هنالك ـ وحق ما تعبدون! ـ اني أمارس الثبوت والاختزال، وأسعى الى التفويت والتخلي. اني بكلمة جامعة لا شريك لها: أتوق الى الاياس مما في أيدي الناس من سيوف وذهب وحرير وخيل مسومة وأنعام.

تجري..

الانهار في جنات الخلد تجري. ولا تفيض الا بالندى وأطنان العطر.

تجري...

الغزلان في جنات الخلد تجري، كأنها البرق المتصل الذرات والدور.
فتهب على المقيمين رياح لطيفة لعوبة: تراهم في ثناياها يستسلم بعضهم لبعض.

وحين يتم للمقيمين المسعى والابتهاج، تشرئب أعناقهم والتراتيل والدعوات كلها في أفواههم: من أجل ان يدنو صاحب العرش ويتدلى، وينعمون بانكشاف الوجه المفدى، ويسلموا له وجوههم شكرا على ما أصابوا وحمدا.. هؤلاء هم الذين قال عنهم الرسول عليه السلام: «اول زمرة تلج الجنة صورهم على صورة القمر ليلة البدر، لا يبصقون فيها ولا يتمخطون ولا يبولون ولا يتغوطون. آنيتهم وأمشاطهم من الذهب والفضة، ومجامرهم من الألوة، ورشحهم من المسك. ولكل منهم زوجتان يرى مخ ساقهما من وراء اللحم من الحسن. ولا اختلاف بينهم ولا تباغض. قلوبهم قلب واحد يسبحون الله بكرة وعشيا».

*

«يقول الله تعالى لعباده يوم القيامة: ادخلوا، يا عبادي، الجنة برحمتي واقتسموها بأعمالكم». هذا ما قاله الحسن البصري. والأعمال، كما نعلم، إنما هي بالنيّات، فما الحكم في حق الذين يأتون الأعمال الشريرة بالنيات الحسنة؟ وهذا هو حالي.

حسب توقعات عراف عصري حصلها من حساب الاحتمالات وأحدث الآلات الحيسوبية: لن أدخل النار، كما أني لن أدخل الجنة بما في الكلمة من معنى وما فيها من فرش مرفوعة وولدان مخلدين وحور وفاكهة كثيرة وأكواب وأباريق وكأس من معين.. لذا فسيملكني ربي اقطاعا صغيرا من بضعة امتار مربعة في زريبة من زرائب الجنة. ولا يهم ان سمعت فيه لغوا او تأثيما. ذلك لأنني سأكون مشغولا بما سيكلفني ربي به: ان أرعى عينة من الحشرات المؤمنة الصالحة، متجهزا بالعبادة والصوم الى الفوز بدرجة ارقى، كأن أسهر على راحة بعض الدواجن الطاهرة المتعبدة.

إني، كما ترون، لا أطمع في ناقة الله ولا أطلب ان ترسل السماء علي مدرارا. وانما ينتهي طموحي الى ان يسعدني ربي ويكرمني فيوسع من اقطاعي ويقلدني رعاية قطيع من الغنم المحبب اكله عند الصالحين المقربين الى العرش. ولرعاية معزي وخرفاني الطائعة المرضية لن احتاج الى عصا، بل الى مزمار انفخ فيه، وأستعمله كذلك لتبديد ما قد يعتريني بين الفينة والأخرى من حزن ومخاوف او شعور بالغربة..

اني لا أطمع يا رب الا في ان ترفع عني كل كربة في دار المأوى والقرار. وأنت تعلم اني في دارك السفلى كنت ولا ازال مغناطيس حديد البلايا والأحزان، وأني بدأت فيها غريبا وسأنتهي منها غريبا. وعزائي كله في تشبيهك للحياة الدنيا بالماء أنزلته من السماء «فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذوره الرياح».

فطوبى لي ان جعلتني في زريبتي من الدار الأخرى الى سر السرور أتوق...

وطوبى لي إن وهبتنب من حين لآخر دنّاً من الخمر ولو كان غير معتق وغير ذي شأن، كالذي أتجرعه في دارك الفانية.

وطوبى لي فطوبى ان أسكنت بجواري جارية من جواري الجنة، ليس من الضروري ان تكون جميلة او مجنحة... وانما أبتغيها لأراودها عن نفسها بالحسنى، حتى اذا شاءت أشهدتك على نكاحها، وأنت خير الشاهدين... □

موعظة النار والعشق

محمد بو جبيري
شاعر من المغرب

١. الخنثى

■ ما أشهى النار حين يتقلص الوجود ويكون البعر في عنق الزجاجة يناسل الشيخ المدى. يقترن الشيخ الفاني بالأبهة. يسري في حقل الخزامى فقد الدم ما أشهاها حين الرعب ينثر بالمجان في السفوح وقارعة

الطريق حين تحاصر الخنثى الشاعر العشب المستلقي في الظلال. الايائل والخيول ما اشبهاهـا حين المتوسط بركة دم صيدا وبيروت. تسقط هوية الكلب المسعور الثعبان المتورم والأنفاق تسقط الخنثى القيم العارية وكل مؤخرة ذاعرة حين يحاسب الشاعر لأنه أحب والعراف حين يميط زيف النبوءة ما أقساه زمن.

***

٢. العاشق

كانت تجلس على حافة النهر لغسل الثياب والحنطة وكنت أنا الطفل العاق من خلل الدغل والأغصان أرى الكلس يستحم يكشف عن عريه الماء ويحتوي الجسد.

من كان يهاجم التين غيري؟

من كان يستحضر النشيد؟

أعبر لبنات آوى والظل الخامل وبعد صلاة المساء التي لا أقيمها ألعن كل موعظة او نشيد. لما أيتها البراري والسفوح أورثتني قسوة النبع والعصيان؟ من انا مرت سنوات عجاف وأقانيم الدفلى. الصعلوك الذي كنت من قبره يدعوني. يمد يدا لي يستجدي أشيح عنه ويتلاشى رمادا.

تدعوني كاهنة كنت تجليها سهوب تدعوني وعاشقة للبكاء قلت لها أنت والسرير للسفر أنا والغجر والجنون. الوقت يدعوني الصنوبر وجهات غامضة في القلب. □

مقاطع نثرية من دفتر التعريف

محمد بن يوسف كرزون
كاتب من سورية

- ١ -

■ عرفتك تغدو وتعود وأنت على وشك ان تفوز ببغيتك.. وكلما اقتربت منها، بل قل اقتربت منك، تدخل النأي بينكما، وانتصر على القرب...

فأي نأي ذاك الـذي ستحطمه ان هو تدخل من جديد، بل أي نأي سيحطمك ان أنت اقتربت منها!

- ٢ -

عرفتك تسعى الى أمل مرتجى وأنت تئد أملا لم يكن منه أمل، فلا أنت مللت من عشرتك للآمال تسكنها حبة فؤادك، ولا هي قد طاب لها المقام في ذاك المكان.. فأي أمل سيكون حمله صادقا ويتمخض عن أملك، بل هل من أمل لا عقر فيه؟!

- ٣ -

عرفتك ترغب رغبة تملك عليك كيانك وترصده لصالحها، فلا هي تترك لك نفسا الا وتتنفسه معك، ولا هي تدع لك خلجة من خلجات فؤادك الا ان تكون لصالحها... ثم أراك تحاول التخلص من اسار تلك الرغبة والانعتاق منها الى رغبة أخرى مشابهة لسابقتها او غير مشابهة.. وما أسرها لك، ولا انعتاقك منها إلا دائرة من دوائر الحياة.

- ٤ -

عرفتك تريد ان تجعل من ماضيك درسا لمستقبلك، ولكنك لا تجد في مستقبلك الا تكرارا لماضيك، مختلفا في تفاصيله وأدواته، متشابهاً في سيرورته. فأين هو مستقبلك المفقود الذي تعد نفسك به، بل تعدك به نفسك.. وتتصورانه جنة مثالا؟ هل هو في ذهنك لا يريد ان يخرج ام انه خارج دائرة حياتك؟!

- ٥ -

عرفتك تشد على نفسك وما تكاد تشد، حتى اذا وجدت مسوغا لتباطئها في أمور وتسارعها الى امور التمسته لها لتخرجها من اسر محتمل. فأي نفس لك تلك التي لا تحب بالأسر؟ وأي شد لك ذاك الذي ما تلبث ان تفلتها منه؟!

- ٦ -

عرفتك لا يستقر لك قرار في عزلة، ولا يستقر لك قرار في اجتماع. فالى اي الطرفين انت أميل.. أإلى عزلة تحجبك عن الآخرين فتضيع الأنا بين جدران لاتعترف بها.. أم الى عزلة تميز لك الاجتماع احيانا ليعترف الآخرون بعظمة الأنا التي عندك؟! □

الحياة. طبعة ثانية

باسم المرعبي
شاعر من العراق

■ علي ان اصرخ في المرة القادمة: لماذا يصر دائما على ملأ قدحي بالمياه التي تسبح فيها الأفعى، وسأتناسى رغبتي في تضميد ـ بعشب ما ـ الخطاب الذي انتظرته منذ سبع نساء يكرهن بعضهن ويحببن سفك قلبي، فكثيرا ما رأيت الكلمات التي سأرد عليها مموهة تزخرف القدح المهيأة لي، وتشير الى تواريخ تنفت كالرمل، وضفائر طويلة لنسوة يلففن ايديهن بحرير اسود ويشرن الى طائر يشرب البرق واقفا على حافة ارض تحضنها العاصفة.

اغطي هزائمي ـ التي هي قامتي ـ بالكلمات، لأقدر على الاشادة بيديك وهما تقتلان قلبي من سبورة الجدار الطويل لأرى الرمل يتمرن على تهجي نهار يلوكه الرواة وأرى الدائي بلا صور أو سماء، الا اني اعرفهم برغم اقنعتهم والندوب التي يسدلون عليها ابتساماتهم، وحتى الذين سأتعرف عليهم، عرفتهم، هكذا صيغ قلبي وبلا دهشة اتعرف على أحلامي المفرغة من الهواء والمليئة بالسهام المغموسة بالخريف، تتقدم ببسالة الى ربيع البالونات وتكشط الحليب عن اطفال استفاقوا على خيوط تخنق اصابعهم ومطر يفترس طياراتهم ولم يكن البرق يتلقى رسائلهم الصغيرة أو دموعهم المبتسرة. ارى الى أطفالي الخضر يسقون الأفق، يمشطون جذور النهار ويهدون الفراش الى حقل شرار، حيث الرياح تقرىء الشجر، سلام البروق ورسائلي تحيتي لي، اذ اجتازني مغمض الكلمات والذين يعصبون قلوبهم برياح سود، مغمض الكلمات أجلد شفاهم ببرق يدرز الأرض بأسمائي ومشتقات حنيني، فثم، أبداً، عيناها تلمان بقلبي وتضفران الحبل لتعقل ما يجنح من كلمات يتمتم بها حلم يتلبس عاداتي فأقول له: اخرج، ابيض من غير دمع، لاتبين حياتي جارية كالنوم، ولأحتفل بالتفاصيل دون ندم ولأعلق الشراع حتى رياح ستولد. لا هواء يؤاتي والفضاء يصفن، فشفقا على الأرض التي اثخنت، وثم من يدأب في كشف سوءتها، ولا شجر، لاخصف والأصابع تدمى في عد ورق أحمر وتنسى عادتها في كتابة ◁

نهر موجز عن القوارب التي استخف بها النسيم. اذا كيف لي ان أصف الحروف على موجة او أنبه المصحح ليضاهي السطور بخواصر الانهار.

سدى سيتهمني بالماء إذ لا يرى الاشرعة مكتظة بالهواء، أو في الأقل ما يدل على مجذاف او وشم بحار، وكيف يستدل على ربيع في الوقت الذي يسعى فيه الأعمى متفصدا، يقلب الهوار ليتأكد من صحته. لم أرني الا ان الزهور الزرقاء انحسرت عن هواء يرمم خلف تلة تنازعها القراصنة ولم يبقوا للرواة ما يدل على البارود سوى صدأ تتناقل الصخور صداه ونبتة تعذب العين.

أزهاري تنام في أدراجها والمرأة التي علقت عليها سلالات قلبي أراها تسحل طفلين، في الوقت الذي كان عليه ان اصغي الى غلامة تشكو آلام الحب وهي مستلقية على الأريكة، متسائلة عن علاج لذلك، فيما الحليب يفور، هممت ان اصف، غير ان الشبح فضح عبوره الزجاج، فأرجأتني حتى زهرة ستهمس بها جارية تحسن النعاس اخضر وشمسا على أهبة الكمثرى. لم اقلني تماما، تعوزني اصابعي. صحيح حبري ازرق، لكنه لن يغفر لي استمناء بحر او سماء الوح لها بريش خافت، لن اغفر لي تواطئي معي.. ضد من هذه الطائرات الورق؟ صرخت ليلا بطفولتي الملبدة بالريش والعصي واسندتني الى شجر ينافق الخريف ويطري المداخن على مرأى من قفص يبيت الهواء.

- انتظر قليلا! تهمس بعيني جارتي، وأنا أتوسل اليها باصرار:

- دعيني أراه - تقبض على يدي، وأسمع دمها.. وكان نهار.

تسلقت شجرة طفولتي لآخر غصن، دسست أصابعي في اعشاشها وما كانت تقع الا على الطباشير، ثمة ابتدأت السبورة الطويلة، وشهقة الأصابع بعيدا عن ورد جاراتي. / ما الذي أقوله لطفولتي؟ كيف أمدُّ لها يداً ملطخة بالكهولة، هل سأنزلُ معها الحديقة وطائرات الورق عالقة بالأسلاك والقطط التي درجتْ على ملاحقتي تمرض؟ وقريبتي التي تسهر على بكوب الحليب، صرت أشك في ابطائها وهي تحضره بيدين مرتعشتين.. وصرت انام بلا قبلة أمي. / أنام، الكي اوقظ بعد رمدين وربيع يخرف على خشب المهد، لأجده سلما يصعد بي نحو تخثر القلب والأعشاب التي ظننتها نجت من حديقة الرماد، الأجل ان أعاين البئر عمياء ومراكبي مغلولة وكلما همت بارتكاب موجة عاجلتها ضفائر النار، لم أعر الأمر خوفا ما، الا ان تردد حارس النباتات والذي يفوح برائحة تشبه رائحة البنزين، على غرفة البذور وطريقة تدخينه وهو يخطط نباتات غريبة على الأوراق النقدية، جعلني اتوقع ربيعا مفرغا من الأزهار، ولم تجد قفازاته في اخفاء رائحة الحبر الذي كان يستخرجه من فراشة تشبه فجرا يؤجله ليل ريثما يفرغ من الديكة. /

- أسندتها الى الحائط - كانت تتحينني - أرادت ان تقول شيئا، اطفأت كلماتها بشفاهي، فيما أصابعي لاهثة تصر على الكشف عنه، وهي تخشى ان أودي بوردتها وعلى مهل.. وكانت تشوغ بين يدي / هل من ترجمة لسماء تخامرني كالزيت، وعنقاء تتوعدها شمس آيلة للينابيع. هل أصف المشهد، بعيدا عما اوحى به الرماد، لما رأيت من الأشرعة لا يكفي لتبرير اشادتي بمنظر عاشقين على ساحل. لم أعد قادرا علي وكلماتي تشتمني في الوقت الذي تحاول فيه تمجيد براعتي في تهييج وردة تقال في حديقة عناقيد غبار يتسلقها البكاء، والنبع عين عزلاء تروي دمعتها لعابري الحكايات، يصرون ذكرياتهم وما زاد من الدمع في المناديل التي لم يتح لهم ان يلوحوا بها لأمهات ذرفنهم دون مساحيق او آلام.

شو داري موها ندر أحبك وانت تشبهين دموعا وحيدة في الفجر، احبك وانت تشبهين جنوني وتقترحين حصانا لقطف طرق تصلني بغسقك الرخيم وتجتهدين في تذكر مزايا الهواء في قندهار وأنا مقتنع بذلك الا اني اتشهى نيرانا ربما لأنها تشبهني. كيف لي ان اقنعك؟ ولكن فكري قليلا. شو داري فجرك ينأى وهواء المدن التي تشبه ما يجن من جنوننا خليق بقلبي.

استقل ايامي، أهيىء المدية والكبريت والرسائل التي احتفظت بها زهاء عشرة غصون من الكآبة وقلب قيد التخطيط/ اصابعي تحن الى القدح والكلمات قائلة في الرسائل ولها طبائع القش ولعروق الأيام ادخر نبالة مديتي. اراقب وزني وبرجي وزحل يضيء ميزان ذهب صفر الكفتين إلّا من التبن كأنه يزن جدي الجهات الحزين، حيث بلا شجر او صهيل يشد على تقويم أيامه الرمد، فينبري المنجم: لم اجد في الرمل، غير رمل يصر كبوابة يشير أنينها الى سلالة سلاسل وتاء تأنيث او عربة نار بعيني لص يتطلع للذهب ويشتم الحقول، وقلبي يغتاب في الخراب الطلق، فتعلق الغلامة على المشهد الماثل للقدح بتسوية شعرها وطلب عصير بارد وهي ترمقني من خلف نظارتها وقد وقعت في قلبي حتى خفيها/ لا وقت لدي لوصف شفتيك وهما تشددان على ملأ الفراغ بين قبلة واخرى، ولا سعاة لأنفضح دمعا يهيب بأصابعك ان تغض عن تقليب قلبي. / الزمي كلماتي فوجهك واضح بما لا يدع للمرآة ان تجنح وفمي في الضباب يستدرج غابة ويحصي القبل في الهواء الى وردتك، ثكلى يدي بلا منظرك تياهة وبك مس من المشمش والربيع ينجدل شرائط لأسابيع جسدك. استطيعك دون ان اسميك ودون ان أعين المناخ الذي يجيز لي ان اسمي هواءك، فحين أجهد انفاسي في التقاط شوداري موهاندر قد اعني سبع نساء انسللن ذات دخان من ربيعي واثرن رائحة الخريف في اهاب الأيام، ليرقبنني منشداً بي ومتعثرا باكوام أيامي لانشق عني واذرف أناي متقصفة تسفح المرايا لينكمش حاضر هوائي فألوذ بما سلف من هواء، فأراني الصغير في عتبة البيت، لم اثن للمدرسة بقدر ما شبت في التتلمذ في الصغيرات والاصرار على فراشاتهن، تغتابهن مرآة مولعة بكل ما يمت الى الرمل لتقفز سنواتي الست راعشة تحت صفرة المصباح فيما صوت المعلم يتكسر على اللوح الأسود، ويضبطني، افتش عن كتاب الشجر، والبرق يصرخ بالمرآة او ينهار مستعيدا كلماته، ليحصي حياتي شجرة، شجرة وغصناً، غصنا، اذا كيف أبرر له ما ترمد من شجري وما تعثر من أغصاني، وكيف اجرؤ على تقديم الرماد، على انه ما تبقى من مياهي، والفراشات التي اوصاني بأزهارها وقد استفقت وليس ثمة حديقة، بل بقايا نسيم له سحنة ايامي، فبأي جنان سألقى جنون ريح تخمش ستائري وتنسل عصافير ادخرتهن لمساء خلو من الحفيف، لك ايها البرق يا شقيقي الأوحد ان تبصق في مراياي وانت تريني وجهي الطفل وقد علته الأيام، وان ترجم يدي وهي تمعن في دم ازهاري او تسترسل في احكام سبع عباءات على قلبي، لذلك كلما قل الهواء، اشهق: شوادري موهاندر وأراجع ما يذكرني بقندهار. كلما دققت في فصولي، أرى ربيعي باسلا في خيانة اشجاري، والخطابات بلا حفيف، كأني قد امليتها على مرسليها/ ليس لي ان اتساءل او اعجب فالأزهار دخنت على مرأى من هوائي والرماد يهم بتحية الينابيع، اذا لا موضع لاعتراض الأزهار على نسيم يحرف اريجها وينعت البساتين بدخان يتيح لما اسميته بحارس النباتات ان يتسلل بوقوده وسجائره وقفازاته الى غرفة البذور، متذمراً من ضيق النهار عليه واحتياجه للسموم مما يشجعه على استخدام السماد لانهاض الربيع، غير ملتفت الى الفراشات يحمن قرب تماثيل تتصدع بين برق وآخر يسقي أصصاً تنشق عن وردة تشير الى عطب الجذور وتدفع الفصول الى حجر الريح.

ادفعني قليلا عن تكسر التماثيل وبقايا برق في الحديقة لأراني في الطريق الي اتفصد حنينا وفي كفي المغمضة يترقرق رمل الطفولة منجنا بشجر يلتم اعشاشا تنطوي على الحليب مندلعا في مخدع الغيمة وسهر الريش. أتوزعني، متعظا بترسب القلب في آنيتك، فيما عيناك تسديان سوادهما الى مائي، كأن ثمة من يذكر بعمى البئر ورمد الينابيع وبالشخص الذي يقف عند المياه المشققة ويلوح بمنديل تحرف لكثر ما كاتب من الدمع، غير ان

هذا وما تبعه من قصب وأسلاك اخرى لم يثنني عن شتل المياه وسقي صوتك يتبدى على وسادتي ويداي تشربان جسدك، فلا وقت لاصابعي لنفكر بصحارى جحيمي على صراط عسلك/ ذريني على شجرك اغزل لك المطر، عريا والهب جذورك بالبرق، فليكن ضوءك ساعدي في الجريمة وقفازي لتوعد الذهب، وليتح لي ان اسأل: لم علي ان اضرب قلبي مثلا كي تصدقي دمي، سأرفع هوائي الى الناي ـ هوائي الذي في قبضتك ـ وأنشق صراخي، فدائما ثمة، ما يخدش القلب ويلوي الروح.

اتخذني نديمي واسدل كأسي، ليكون لي ان اهمس بخلاف اسمك ويدي تعنيك لأن بالجوار من ينبهني الى سهام تشير الى السادسة عصرا او نحو ذلك من تعلق الشمس بماء مجنون، حيث طفولتي في العشب تنأى والشجر الذي أحرز يواري الفخاخ لأصابعي ويستل الصباح من جراري/ اذ انشغل بتبريرك ينبري الغسق لرعاة يموتون دهشة كلما سهرت على ما نعس من نبات عقب قراصنة يشقون الخريف بغبارهم وشاراتهم التي تؤكد الجراد على أسلاك لا تثير الشكوك، كما لو ان الأمر لم يكن سوى انزلاق قارب، مغسول بالذهب بفتيات جميلات الى الضفة الثانية، غير ان الشجر لم يكن كذلك، وهذا ما عناه الشتاء الخالي من الأمطار حين ارجأ قفازيه الى صهيل آخر.

حزني فرح بي يا وحيدة زلزالك/ ومياهك وحم لي، فأطش أسدي بك. تقولين: امهلني، فأصبر عليك بقدر ما استغرقه لفك سيور حذائي واستعجال حفاء قدميك ليحفا دمي والنشيد الذي اعليه لعينيك، شاما صوتك في الطرف الاخر من الغياب يذكرني بفواتك، فأستدرك بك عليك وأعالج اسمك في القواميس لاستدل على مدن يربيها الهواء ويمشطها المطر/ أو.. أحيانا اترك يدي تستعيد المساء المحمي بضور أرأف من قسوتك وأسرع من دمي يبلغ اظافرك شتائي الأعزل من الحكايات والمواقد.

أوقفيني في الخريف المأجور لتعهد ازهاري، وهبي علي بالجهات، فالرياح تعين الدائي على نعت شراعي بالحجر وتمويه الضفاف بشجر سريع الاصغاء الى ريح شائكة ونسوة صببن اجسادهن في العباءات/ فاسرتق الخفيف لأسهر اعضاءهن بفجر مؤبد.

أطأ الأرض التي حذرت لأجس الهواء، يؤبد ابتسامتك/ ينسل أيامي ويرمي بشمسي، فيما اصابعك توشوش الزهور وتتوعد ربيعي، فأرفع النشيج نايا يقص الفضاء دمعا او هاوية تكدس اشرعتي ورياحي، لتنهر كفي وهي تحاول ان تذكر بنسيمي المزرق في الأقفاص ـ التي سهوا ـ أشارت لها يداك وقد انقدحت اثناء عينيك تنهضان الفجر على الرابية، خارج هواء من اتشحن بسوادهن وأغفلن ذكر حارس النباتات والزورق المموه بالذهب، مشددات على الدمع الذي يضفر الفجر ـ بقصد الاشارة الى غابة عجلى تفتح الفصول فجأة وتسلخ المياه.

أكسوك ببروقي لتشترطي سماءك علي/ وقبولي ارض أجرك حافية الأعضاء اليها، لاسبغ عليك عصفي، وناري الوح بها لالداء، استدرج يباسهم، فيما عيدي اخضر الوعد، يخطب الصحراء ويسمي الأبهم شجرا والليل عباءة المطر.

أحييك بما استطيع من الفصول وأذكرك انهارا شاغرة لاقتراحات عينيك وأزهاري في رتابة الهواء/ علني اجرؤ على تنشق فجرك لاهدم الليل على سفحك وأريك الدم اسود، يهمي، وأعشابي في ايدي عرافات يشردن في تفحص ايامي/

والأيام تذهب وتأتي، تدق علي بالسؤال:

ـ ما الذي قبضت؟؟/

مشفقا انظر لي ـ وبلا تشف ـ أحيل السؤال الى/ باسم المرعبي. □

تميمة من تشكيلة الوقت

زينب ماجد ولين
شاعرة من المغرب

ـ ١ ـ

■ جاءك الزمن الوقت بعض الدقائق المتناثرة المترنحة تطرق جلدك تنسل بالكاد دفعة واحدة داخل خارج مسامك المتفتحة المخنوقة ببعضك المسكون ببعضك الملتصق بانبهار لا أحد حاضر يوزع لا شيء في عمقك في محيطك ترنح الدقائق ترنح الدقائق.

ـ ٢ ـ

ومرة انتظر لحظة ستتحسس وجودك الضروري لاستفزاز دقيقة وبعد أخرى تمزق مللا وصراخا جَسَّدْه بالبكاء المرير او اضحك كالزمن النفاث او ابك بكاء كغناء سنردده حين تنتظر لحظة نتحسس خلالها وجودك المعقم ضد وجودك لحظة ما.

ـ ٣ ـ

تريد نفسك بعضك حين تتلولب تشتبك الدقائق بنفسها ببعضها تقرر حينها في اشتباك التواء اختلاط الدقائق ان تستقر فجأة في متاهة خارج الدقائق داخل نفسك في اشتباك بعضك ببعضك تريد دقيقة.

ـ ٤ ـ

... ؟ صدفة تتنازل لو تتنازل تنسلخ عن عصر مندفع كبداية ادمان آخر غيبوبة منتشية بهلوسة تمارسها سكرا او حشيشا أو ثرثرة أو انغماسا في ثناياك لا تريده لقتل ضغط الوقت على عصر تحياه يرشق انتماءك اليه ببعض العدو وراؤك أمامك وجود مبهم مندهش من احتوائك تكرارا تكرارا يرشدك للصفر المستدير على بعضه لن يتفسخ ولن يندثر كدخان سيجارة:

انهض بغتة بوقار

يا خلاص كوكب هناك

هناك

هناك للناموس

العبقري المجنون بفرصة التنازل للعصر عن اندفاعه: احتسيني ككوكب هناك بغتة يشملني بنظرة عمودية ذابلة جليلة ملغومة بي أنا:

بي أنا

وجع

التيه

المبرمج

لخطواتي المنفلتة من عمقي

المثقل بتهريب فرصة لو يتنازل عنها العصر/ العدو

وراؤنا

أمامنا

نظرة

لا فرصة بكوكبنا المنشغل بضمنا الى أحشائه تنفيذا لأوامر قيادات عليا مغرمة باختبار عبقرية فئة مبدعين سرياليين ارهقتهم قشعريرة الكون المنتفض باستجابتنا لاشارة الانطلاق من بطون امهاتنا نحو سقوط عمودي لتأمل مهرب معلّب داخل جيوبنا جماجمنا اطرافنا خلايانا بكل حذر خوف خجل من تفاهة بلادة فراغ أشباهنا المقنعين بحب اللامبالاة وحكايات دخل خرج الوقت عن طاعتنا المستحيلة كما بسمة احتار من أمرها طفل ازرق كنسيج قبلة كوكب هناك لسماء هنا تلفح ثنايانا الرخوة المضمخة بالقول الكثير ما قلته وما قاله وما قلته منذ عصر مندفع لو تنازلت عنه صدفة؟ □



حوار الظل والضوء

أحمد ابراهيم الفقيه

■ محنة هذا الرجل انه قنديل يبحث عن ظلام لضوئه .

* * *

قالت النجمة التي هربت من سمائها وحطت وسط صدره : ما أضيق السماء وما أرحب هذا الصدر!

*

فتح النافذة لكي يأتي منها الضوء ، فتدفق من نافذة القلب المشرعة سيل من الظلام .

جاء الليل وسقط العالم في أودية الظلمة ولكن قلب الليل كان مضيئا .

*

هناك ضوء في آخر النفق ، فلماذا لا أستطيع ان أراه؟

*

رأيت ضوءا يضيء المتاهة فلم أزدد الا ضياعا .

*

النجمة التي انطفأت منذ مليون عام وما زالت تضيء ، هل هي حقا نجمة مطفأة؟

*

هناك حشرات كثيرة تسبح في دائرة الضوء التي يصنعها مصباح الحديقة . . إنها أيضا تعشق الضوء .

*

صنعت له مصابيح الشارع ظلالاً كثيرة ، ولكنها تمحو بعضها بعضاً .

*

علاقة الضوء بالظل ، علاقة هدم وبناء ، نفي واثبات ، غياب وحضور ، اقصاء وادناء ، محو وكتابة . . إنها علاقة عشق .

*

الظل يمشي والضوء يفيض .

*

الضوء عري ، والظل ضوء يرتدي معطفا .

*

للوردة عبير . . وظل .

*

عندما يقتلعون الشجرة ، فان ظلها يبكي .

*

الظل نور يستريح تحت الشجر والحجارة .

*

الأحلام ظل الواقع ، والنوم ظل اليقظة .

*

الأسى ظل الفرح .

*

الجسد ظل الشهوة .
والشهوة ضوء الجسد .

*

يعلو الطائر محلقا في الفضاء ، ولكن ظله يبقى فوق الأرض .

*

تطرف الظل حتى صار ظلاما ، وتطرف الضوء حتى صار جحيما .

*

كيف تصير اللوحة البيضاء لوحة إذا لم يسطع فوقها الظل؟

*

دعوني أحمل عبء ظلي وأمضي □

محمد الماغوط

الارجوحة

الحلقة السادسة

■ كانت المدينة قد قسمت كالتفاحة الى أربعة أقسام متساوية:
قسم يبكي باستمرار،
وقسم ينوح باستمرار،
وقسم يولول باستمرار،
وقسم ينهمك باستمرار في المختبرات لاحالة هذا البكاء والعويل الى طرب حقيقي يوزع بالبطاقات مع حليب الصباح من دون أي أمل في العافية وتورد الخدين، ولكنها محاولة نقيضها ظروف الانهيار المدني لاقناع الآخرين بأن اصفرار الوجه هو خير لون في العالم، وأن موت الأطفال على مقاعد الدرس واغماء الامهات في الصيدليات واحتضار الآباء في المصارف الزراعية هو النقطة الضرورية لحرب البطولة والكفاح من أجل لا شيء.
ولكن «غيمة» التي تحمل بكالوريا علوم، شدت عزيمتها، وشدت شعرها تمهيدا لنقض هذه النظرية جملة وتفصيلا لا لأنها تحمل بكالوريا علوم فقط بل لأنها تحمل أيضا حبا عظيما وغامضا ينوء بحمله أجمل القطارات وأحلاها صعودا وهبوطا بين التلال.
كانت في الرمق الأخير على كل حال، تنشب مخالبها الصفراء في الوسادة، وتضرب اللحاف بكعبها يمينا وشمالا لأنها لا تستطيع الرقاد لا تحت اللحاف ولا فوق اللحاف. لا تستطيع ان تفعل شيئا على الاطلاق سوى الاتصال بهذا وذاك، بهذه الدائرة وتلك من دون ان توفق بشيء. أربعة أشهر وهي ترتدي معطفها النبيذي العتيق، تشد حزامه باحكام حول خصرها كزنجية بيضاء تشد سهامها على كتفها وتمضي.
أيها السيد هل تعرف أحدا يعرف أحدا؟ أيتها السيدة هل تعرفين احدا يعرف أحدا؟ أيها الصدر البعيد الغالي.. كن عرينا لأزرارك المقطعة.
لقد قالت له مئات المرات فوق اللحاف وتحت اللحاف: ضع قلمك بين حجرين واسحقه يا حبيبي. انك كمن يضحك في جنازة. سيتخلون عنك في أية لحظة. انني أعرفهم، في الصيدليات، في حوانيت الخضار. ان تاريخهم منقوش في الصيدليات وحوانيت الخضار. وكان يضحك ضحكته القوية الهادرة، ويصفعها على مؤخرتها بجريدته المطوية.
يا لك من أرملة في الثامنة عشر من عمرها! وما الذي نملكه في حياتنا هذه سوى الكلمة؟ قولي فقط ماذا نملك، وأقلب لك حياتي رأساً على عقب كهذا القدح. آه ان الكلمات تئز في رأسي كطرود العسل.
وها هي الآن تلعق شهد الذكريات بلسانها، تخترق المدينة من أقصاها الى أقصاها دون جدوى. لو كان هناك ثمة غربان تحوم لعرفت اين جثته، ولكن هناك بلابل فقط.. تولد مفتوحة المناقير وتموت مفتوحة المناقير دون ان تنشد الأغنية التي تريدها، تولد على اغصان الصنوبر وتموت في مكاتب الطيران.
أين أصدقاؤه القدامى؟ كلهم غازلوها أو تجاهلوها.

◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.
«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريّس للكتب والنشر» لندن في مطلع العام المقبل.

أين أصدقاؤه وأمه وأبوه واخوته.. أين هم؟
كنت ألعب الورق مع علي عندما رأيتك في الباص.
كنت أمزح مع سعيد عندما رنّ جرس الهاتف.
وأين هو الآن؟ في مكان ما، يعض على ضحكته القوية الهادرة كما يعض الكلب على عظمته، مبصبصا بعينيه المتورمتين الى الوطن الذي أحبه والسماء التي عبدها.
عندما كان طليقا وضاحكا في المسارح والمقاهي، لم تكن لتعتقد ان فراقه سيولد هذا الشوك في البؤبؤين.. هذه الابر العارية في لحم الفؤاد. ان رائحة صدره تملأ أنفها، وضحكته البرية ترن في أقصى عظامها.
لقد رفضوا السماح لها بزيارته لأن الدولة لن تتعامى أبدا عمن يجلس في حضنها وينتف في ذقنها، ونصحوها بالنسيان السريع والابتعاد ما أمكن عن النوم بين المقابر. وكان لا ينقصهم الا ان ينصحوها بأن تذهب الى أقرب قابلة لتجهض ذلك الحب العظيم.
لقد ودت في تلك الساعات ان تضرب الدولة كلها بيدها الصغيرة.. تلك الدولة التي تعتبر أحرارها كسورا جبرية لا مبرر لوجودهم.
لا تستطيع ان تتصور حبيبها يقضي كل هذا الشتاء العاصف الجميل من دون ان يلمح قطرة مطر واحدة، من دون ان يداعب شعرها الطويل بأصابعه الموشومة بالسلاسل والغزلان.
كان يحب شعرها طويلا ولامعا. وعندما قصته ذات مساء بناء على نصيحة عابرة في ندوة الجامعة، نظر اليها مشدوها، وقال لها: «ما هذا؟ لقد قصصت عنقي».
كان قاسيا في بعض الأحيان، ولكنه بليونة الاسفنج في أحايين أخرى. لم يكن يقبلها على فمها بل كان يدغدغ حافتي الجرح بشاربيه ثم يبتلع نهدها في فمه حتى يكاد يختنق ثم يصرخ: «انني وحيد يا غيمه».
ثم استعملت غيمة هاتفا في الشارع، وراحت تصرخ بصوتها الرفيع الحاد: «نعم نعم.. انه أمر هام. هل احضر حالا؟ شكرا والى اللقاء..».
واستقلت سيارة أجرة، وانطلقت لغزو العالم بصوتها الرفيع الحاد.

***

كانوا أربعة متناثرين في الصالون: ياسين محرر أدبي في مجلة الدولة الرسمية، وزكريا موظف في قسم التأليف والترجمة والنشر، وصبحي مراقب البرامج الاذاعية، وطالب جامعي يشترك في ندوات تلفزيونية. وعندما أطلت غيمة من مدخل الصالون، وقفوا جميعا وأقداحهم في أيديهم ليؤكدوا لها أنهم موجودون فعلا في الصالون. جلست باقتضاب وحشمة على مقعد منفرد وفي مواجهة الجميع كي لا تفوتهم كلمة مما ستقوله لهم.. رفاق الفهد وخلانه الأوفياء.
ومهدوا للجلسة ببعض النكت وتقديم اللفائف والوسائد لسند الظهر أو المرفقين، فشعرت ان العالم هو العالم، وأنه من غير الفهد فارغ وسخيف منذ العصر الحجري وحتى الآن. قالت بعد ان وضعت منديلا على ركبتيها: «اعرف ان الفهد سيغضب لو علم أني اتصلت بأي واحد منكم بسببه. ومع ذلك اتصلت وسأتصل ولو بقطاع الطرق لانقاذه. هل تسمعون بالله؟ انني أحبه كالله تماما بكل غروره وهزره ووحشيته. أما لماذا فسأوجز ذلك بكلمة صغيرة. أولا لأنني احبه. ثانيا لأنه لم يؤذ أحدا في حياته..».
فأجابها ياسين مقاطعا: ولم يقم بخدمة لأحد في حياته.
«- لم تسمح له الظروف بذلك».
وقال زكريا: «أو بالأحرى ليس مهيأ بطبيعته لهذا النوع من الخدمات».
وقال صبحي: «ان مبرر وجوده الوحيد أنه كاتب مبدع اذا اعتبرنا الأخطاء التي ارتكبها والحفر التي هوى بها شيء كان يمكن تفاديه ببعض الحكمة».
وقال زكريا: «انه مجنون.. مرح ومجنون».
وقال ياسين: بل هو مهرج».
فقالت غيمة بغضب: لا أظن انه من اللياقة ان تتحدثوا عنه بهذا الشكل. انه لم يكن مهرجاً في يوم من الأيام، وان مخيلاتكم كلها لن تتصور قطرة واحدة من حزنه. صحيح انه كتب بعض الاساءات تجعل الثكلى مضطرة في بعض الأحيان الى ان تحفر قبر فقيدها كي يشاركها الضحك، الا انه كان يريد شيئا آخر من ذلك».
وسألها ياسين: «وما هو هذا الشيء؟».
«- شيء.. وشرح هذا الشيء أكثر فظاعة من شرح التاريخ البشري».
قال زكريا: «أعرف ذلك جيدا. ولقد حاولت كثيرا ان أجد نقطة ضعف في هذه الدولة لانقاذه فلم أجد».
«- لم تجد؟ هذا منتهى الغرابة».
«- لماذا؟».
«- لأنها كلها نقاط ضعف».
«- وأنا حاولت ايضا وفشلت. هناك شيء بينه وبين الناس، لا أدرك تفسيره.
قالت غيمة: «أنا أقول لك هذا الشيء. فجوة.. فجوة كبيرة كالتي تحدثها الزلازل في الأرض الخصبة، ولقد حاول ردمها بشيء اسمه الضحك ففشل، فهل نطلق عليه الرصاص لأنه فشل؟».
فأجابها صبحي: «طبعا لا».





وقال ياسين: «ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع ان نتقي الرصاص عنه بصدورنا طالما لم يترك لأي واحد منا ذكرى واحدة تتطلب ذلك. كان عدوا لأي تيار، مغرما بالوحدة والشذوذ. ان مركبات النقص التي كانت تعصف برأسه لا يمكنني تعدادها الآن وأنا جالس على هذه الأريكة، والجمهور ليس مضطرا الى ان يحصد ما زرع هو طالما أنه نثر بذوره بملء حريته. لقد عاد من المنفى غازيا ومقتحماً لأسرارنا وآمالنا. أثار النعرات وأهان المقدسات بتلك النكات ذات النابين الجارحين. يجلس معي في المساء فيها لجمني في الصباح. يتناول غداءه على مائدة فلان ويفضح أسراره على مائدة علان».

فقال زكريا: «لقد كان طفلا متهورا».

وصرخ ياسين: «بل عديم الوفاء. عندما جاء من المنفى اشتريت له سروالا وقميصا وربطة عنق، وعرفته على وجوه الجيل الذي كبر في غيابه. فما ان كسا الريش لحمه وأصبح عند اكثر من سروال وقميص وربطة عنق حتى تنكر لنا، وراح يعبث بصداقتنا بملء حريته مبررا ذلك بأنه يسعى وراء الحقيقة. أنتِ نفسك.. ألم يهجرك ذات يوم من أجل ساقطة؟ ألم يكن يخونك مع الخادمات وحاملات الخبز الى الأفران؟».

وشعرت غيمة بأنها تجر من طرف عنانها الحقيقي الى الجهة المقابلة لحبيبها، فرفعت رأسها صاهلة ومتحدية: «اذا كان قد هجرني فقد هجرني ولكنه عاد اليّ لطيفاً وحنوناً وباكياً. هجرني أكثر من مرة، وانني لسعيدة بذلك لأنني أفهمه كفنان لا كشخص عادي يتناول طعامه ويذهب الى دورة الحياة في ساعة محددة. ان حبيبي ليس رجل مطبخ وحمام وصالة استقبال. انه فنان. ولكي يبدع، علي وعلى جميع من يؤمنون به ان يتركوه هائما على وجهه وإلا أصبحنا كمن يربط مصباحاً في حافر جواد غاضب، ويقول له: هيا اصعد هذه التلال الصماء، وعدْ دون أن تحطمه».

وقال زكريا بهدوء: «أنا معك من هذه الوجهة. ولكن كان عليه ان يولد في عصر آخر».

«- ولماذا يولد في عصر آخر؟ لماذا تخطىء الطبيعة وتصيبون أنتم؟ الخوف وحده هو الذي يجعلكم أقرب الى الحيوانات منكم الى البشر.. خوفكم من تقييم الآخرين لكم هو الذي يضطركم الى أن تظهرون بكل الوجوه ما عدا وجهكم الحقيقي. انكم تصورون هجره لي ككارثة تقض مضاجعكم مع ان معظمكم لم يحرك عينه عن بطة ساقي. وأقولها بصراحة: ان احدا منكم غيّر مكانه أكثر من مرة بحجة التقاط شيء لم يقع منه مصادفة كي يحدق الى ما هو محرم شرعاً وقانوناً».

وتكلم الطالب الصامت لأول مرة، وكأنه نفد صبره: «اسمعي أيتها الآنسة.. هناك ثورة حدثت في هذا الوطن، ونحن منها ولها، وهي ليست من الفراغ وكثافة الوقت بحيث تفكر في بطة ساقك هذه ولا في حبيبك. أنا لا أعرفه على كل حال، ولكني سمعت عنه في مناسبات عديدة. ومهما كان في الماضي، ومهما كان وضعه في الحاضر، ما هو إلا فرد. والخروف يعرف ما هي قيمة فرد بسيط بالنسبة الى ثورة كبرى..».

ثم زمّ شفتيه وحدق الى السقف، فأجابته غيمة بانفعال: «اسمع أيها السيد.. هل تعتقد ان المشكلة انتهت بمجرد ان تزم شفتيك هكذا وتحدق الى نقطة ما في السقف؟».

«- يا آنسة.. كلنا فداء للثورة. انها جائعة، والا لما أعلنت عن نفسها، وهي لن تنمو ما لم تجد لقمة هنا ولقمة هناك».

«- لتتغذى بنفسها اذا كانت جائعة الى هذا الحد. كل يتغذى بنفسه. ما من قوة في العالم تبيح هذا السطو. حتى مشيئة الله هي اكثر ما تكون موضعا للتساؤل والتذمر. ماذا تسمع في المقابر وخلف النعوش؟ لقد كان طفلا بريئاً، فلماذا أخذته يا الهي؟ او كان عاملا مسكينا يعيل عشرة أطفال وامرأة ضريرة فلماذا حرمته اطفاله وامرأته منه؟ يقولون لماذا الله فلماذا لا يقولونها لانسان؟».

«- هذا ليس موضع بحث. كل ما أعرفه ان هناك ثورة جائعة. وكان الفهد في طليعة من أسهموا في تجويعها. عليها ان تنمو».

«- الثورة الجائعة تولد جائعة وتموت جائعة لأنها لن ترتوي من شيء.. قروي نهم في مطعم يغص بالأطباق، ستزداد شهيته كلما سمع رنين الصحون وارتطام الملاعق. وهذا ينطبق على الأشخاص كما ينطبق على غيرهم. سأعطيك مثلا واقعيا لا عليك او على الآخرين بل على الفهد نفسه. هل تعلم كم جوربا عنده؟ لن تصدق اذا قلت لك: ما يكفي لنصف سكان طوكيو. انه يشتري تلك الجوارب باستمرار، وبشغف وحقد ايضا. هل تعرف لماذا؟ لأنه قضى كل طفولته ومراهقته وهو يلبس جوارب مرقعة».

وعاد الطالب الصغير الصارم الى الحديث، وقد التهب صدغاه من الحنق: «أيتها الآنسة.. ما تقولينه لا يغير شيئا من واقعنا. الفهد ومثات غيره هم طعام ضروري لثورة قامت لتقض مبادئهم وتنسفها بالحجارة. ومع افتراض أنهم لم يكونوا موجودين أمامها، فيجب ان يوجدوا بطريقة ما. إننا نمر في مرحلة انتقالية، ويجب ان نتقشف الى حد كبير بهذه الكماليات الفكرية حتى يهدأ روع الثورة على الأقل».

«- منذ عشرات السنين ونحن نمر في تلك الفترات الانتقالية كأننا دجاج او أرانب في قاعات المختبر. ليذهب كل شيء الى جهنم. منذ خمس سنوات وأنا ألبس مشدا مهترئاً، وزميلتي تفطر بيضة مسلوقة، وزميلي يرتدي قميصا حائل اللون. لماذا؟ ستقول لي: لم يحن الوقت بعد. ومتى يحين؟ لا تعلم لأنه سر. لا ليس هناك أسرار في هذه الأمور، وتشيخ زميلتي وزميلي، وكل منها يأكل بيضة واحدة ويلبس قميصا حائل اللون. والشيء الوحيد الذي يفضح هو أنتم. الحاكمون أنفسهم هم الثورة. ان عافيتها المسلوبة من خد الطفل وغرام العاشقة وحنين الكهل تتحول الى انتفاخ كريه في مكان ما من الوطن. الى غدر وارهاب وجشع لن يتوقف حتى تتوقف ملايين القلوب والأفواه. وهذا ما لن يحدث أبداً».

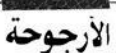
وقال الطالب بحنق لا يوصف: «لا إرهاب هناك ولا جشع، والحرية أكثر وفرة من الشعير في قراكم»..

وهمس زكريا: «أرجوكم.. اخفضوا أصواتكم».

ونهض لاغلاق النوافذ.

«- حسنا. لا شيء هناك سوى المرح والكرنفالات في الشوارع، والثورة غانية بعمر الورد تخطر على دراجتها في الهواء الطلق، وتغص بالبكاء، ولكن أرجوكم ان تقوموا بعمل ما من أجله. انهم يعذبونه في الليل والنهار».

◁





وقال ياسين: «هذا كلام مبالغ فيه. نحن نقرأ الصحف دائما، والتحقيق يجري في جو مليء بالنزاهة والحياد، وصوره التي تنشر بين الفينة والفينة تؤكد ذلك».

«- ليكن ذلك صحيحا، ولكني أشك في ذلك لأنه حتى الوجه الممزق بالأظافر يبدو في صور الصحافة كأنه وجه يسبح في العرق لا أكثر».

وقال زكريا: «سنقوم بمحاولة أخرى».

وقال ياسين: «هذا بديهي. واذا كنا قساة في حديثنا عنه فلأننا نحبه ونتمنى ان يكون أكثر صلاحية في المستقبل».

وقال صبحي: «علينا ان نعرف في أي معتقل هو».

وفجأة انفتح الباب، وأطل منه الفهد.

* * *

بعد عشرة أيام أو عشرة قرون، لا يعرف بالضبط، حاول الفهد ان يفتح عينيه، فلم يفلح. كانت الأهداب والحواجب مطلية بالعمش والدم وقد تماسكت كمسننات الساعة. وعندما حاول استعمال يديه لم يفلح أيضا اذ كانت محطمة وخفيفة كالهواء، ولذا فقد زحف غريزيا نحو صنبور الماء وفتحه على وجهه بعد أن فتح فمه كالدجاجة. فتح الصنبور بقوة حتى انتثر رذاذه الى السقف وبلله من رأسه الى أخمص قدميه، ثم فرك وجهه وعنقه فركاً عنيفاً متواصلاً وكأنه يريد ان يسمح تقاطيع وجهه من الوجود ثم رفرف بجفنيه حتى أبصر الصنبور والماء والسقف ودورة المياه، وابتسم اذ لا يزال يحيا في ذلك الشرق اللعين. وصرخ به المحقق فجأة كأنه هبط من السقف: «أين الآلة؟».

«- . . . . ».

«- أرجوك قل لي أين الآلة».

«- . . . . . ».

«- قل لي أين هي وسأسعى لارسال غيمة الى أوروبا».

«- . . . . . ».

«- قل لي أين هي وما هي وإلا أرسلتك الى القبر يا ابن التي بطنها غابة من الأطفال الغرباء».

ولم يجب الفهد أيضا بل ظل ملتفتا الى الوراء متكئاً على ركبتيه ويديه امام الصنبور كطفل يتساءل ببراءة عن السبب الذي يحرمه من رضاعة ذلك الثدي الحديدي. وفجأة انهار على قوائمه ودفن رأسه بين يديه. كان اسم الآلة يؤلم قلبه لأنه تردد في اذنيه أكثر مما تردد اسم الرسول في عرفات من دون ان يعرف ماذا يقصدون بهذه الآلة التي يسأله عنها المحقق بلهفة حقيقية.

وتمتم الفهد: «أية آلة يا سيدي؟».

«- الآلة.. الآلة التي كنت تصلحها في الليل يا بني، وتصب فيها المحاليل، ثم تضعها على الأرض، تتأملها واقفاً أو جالساً يا بني».

«- لربما كانت آلة شخص آخر».

«- ربما، ولكني أراهن يا بني على ان ملامحك لا تشبه ملامح أخيك، وملامح أخيك لا تشبه ملامح أمك، وأمك في احسن التقديرات ليست أكثر من احدى بنات الليل. حسناً أنت لا تعرف عما أتحدث، وأرجو ألا تعرف لأنني بعد ساعة سأعيدك الى بطن أمك مهما أعيتني الوسائل. أتفهم؟».

صرخ ذلك وهو مكشر، يسحق أصابعه بكعب حذائه حتى قفز منها الدم بعد ان برزت عظامها بيضاء كالحليب.

ولما كانت التلميحات والغمزات بطرف العين او عض الشفاه فلسفة قائمة بذاتها في ذلك السجن الرهيب، فما هي الا هنيهة حتى أقبل «العبد» بكامل أبهته وزركشته، مندفعا الى العمل كأي رب عمل. وكان الفهد يعرفه جيدا بل كثيرا ما رآه في منامه وفي منام منامه، يحرمه النوم واليقظة والضحك والبكاء وكل شيء أو بالأحرى لقد افتتن به.

وتقدم العبد بتلك الخطوات الطفولية الرائعة ناشبا أصابعه سلفا في الهواء، يتقدم زمرة لا تقل عنه طفولة ووداعة. وكل ما يذكره الفهد هو أنهم أطبقوا عليه كالغطاء. اقتادوه بينهم في مسيرة طويلة لا تحتمل. كل ما يتذكره بعد ذلك انه سار او قفز او زحف حوالي ستين مترا بين صفين من الاقفاص المتقابلة على أرض مدهونة بالبترول، وفي كل قفص غابة من الشفاه المتدلية. كل ما يذكره ستون مترا من الضمادات والدم والذباب المتجمع في زوايا العيون. ستون مترا من الصمت واللهفة والسفلس والغيوم الرائعة المطلة من النوافذ. احذية فارغة، وأخرى مقلوبة كتذكار للتوقف عن المسير، مقلوبة بحقد كأنها تعرض تراب الوطن القديم الى الله والى وجوه المحققين. ثم دفعوه لاهثا الى غرفة مزدحمة حتى سقفها بالوجوه اللاهثة والافواه المفتوحة كالثقوب، تمطره اسئلة وتمحيصات عن الآلة. وعندما فتح عينيه، تتابعت الوجوه وكأن لكل واحد منها عشرة أفواه متراصة ومفتوحة تحت الشوارب:

«- أين الآلة؟».

«- يا بني قل لنا أين هي ونطلق سراحك الآن».

«- وسآخذك بسيارتي الى أفخم حمام في المدينة».

وتمتم الفهد باكيا: «أقبل قدميك يا سيدي. أريد غطاء أو ممسحة أمسح بها جسدي».

كان يرتجف من رأسه حتى أخمص قدميه وقد أضاف صوت الريح وسقوط صفائح التنك في الخارج اهتزازاً جديداً في عظامه. وحك أنفه بالأرض الباردة الصماء، واشتهى ان يقبلها ولكنه ما ان لمح أحذية المحققين وجواربهم النظيفة الدافئة حتى اشمأز، وأغمض عينيه. انه يريد أرضا أخرى.

«- خذ. هذا معطف كامل. زرره جيدا وتصبح كأي واحد من الحرس».

«- هل أنت طفل حتى تخاف من البرد؟ أين رجولتك ومقالاتك العنترية؟».

«- انه مسكين جدا . . ».

«- أو خنزير جدا . . ».

«- أو بالأحرى طفل . . طفل كبير لا تنقصه سوى دمية في جيبه وبعض اللعاب على صدره».

ورنت كلمة «طفل» في أذنيه رنين الجرس البعيد . . طفل أسمر، يقف عند عتبة رجل غريب وأصبعه في فمه، مادا يده بلعبة معدنية ذات عجلات: «تقول لك ماما ان «تثلح» لي لعبتي. وقعت على الدرج ولم تعد تمشي».

«- هاتها واجلس هنا بعد ان تبكل أزرار بنطلونك حتى تخفي عنا آلتك».

الشفتان الرقيقتان تضحكان واليدان الصغيرتان السمينتان متحفزتان أمام اللعبة الصغيرة وكأنها فراشة قد تطير في أية لحظة.

وصاح الفهد بصوت حاد أذهل المحققين: «سيدي . . ».

«- نعم . . هل تريد ان تعترف؟».

«- نعم يا أبت . . ».

وصرخ بأعلى صوته: «نعم يا أبت ولكن بشرط واحد».

«- ما هو؟».

«- أولا . . عندي مقدمة قبل الاعتراف، أود ان أرشقها في وجوهكم بحذافيرها. وبمجرد ان تصرخ للعبد أو أن يرفع أي واحد منكم اصبعه في وجهي سأتوقف عن الكلام. هل تعطوني وعدا؟».

«- نعم . . نعطيك».

«- وسيكارة؟».

«- وسيكارة».

ونفث الفهد دخانه في الهواء وهو متكيء على مرفقه، وقال: «أولا لا أريد ان يطلق سراحي بعد الآن. واذا حاولتم بعد ذلك سأقوم بمجزرة. أما لماذا؟ فلأنني لا أريد أن أحيا في بلاد لا ينقص مسؤولوها الا اذنان بطول خط الاستواء. واذا كان هذا السجن يعلق مضيره على معرفة سر هذه الآلة فأنا لا يهمني مصيره، كما لا يهمني مصير حشرة السونة. نعم هناك آلة كنت أصلحها باستمرار في غرفتي، وكان اصلاحها هاما جداً بالنسبة الي والى الطفولة . . ».

وصرخ محققان؛ «وما هي ؟».

«- لعبة. نعم لعبة أيها السادة، والمرأة التي وشت بي لم تكن كاذبة لأنه كان هناك بالفعل شخص ما يحضر لأخذها وهو على أحر من الجمر، ولكنه شخص صغير، صغير جدا بطول سوطك هذا . . ».

وحرك المحقق سوطه بحركة عفوية.

«- لأنه طفل . . طفل صغير يا سيدي. ولذلك فالمرأة الواشية لم تخطيء الا في حجم الانسان الذي كان يحضر الى غرفتي. وكانت عنده دمية على هيئة أرنب صغير، في داخله زمبرك، يعبأ كالساعة، ويقفز كأرنب حقيقي بمجرد ان يوضع على الأرض. ومن دون ان يعبأ لا يتحرك قيد انملة ولو أطلقت عليه سلوقيا. ولم يكن باستطاعة الطفل تعبئة الزمبرك، وأمه دائما منهمكة في حفظ النوع. ولذلك كان يلجأ الي باستمرار واصبعه في فمه. وكنت بلا عمل، وليس عندي لا أرنب ولا نمر ألعب به وأمرح. ولذلك كنت أقوم بهذا العمل الدقيق الموجز . . من أجلي لا من أجل الطفل، فأنا أكره الأطفال، وأتمنى ابادتهم جميعا بمسحوق ما. هل تعرفون لماذا؟ لأنكم كنتم اطفالا فيما مضى. ابصقوا عني على الأرض. لقد جف حلقي».

«- ولكن الآلة لم تكن تنط كما قالت المرأة».

«- بل كانت تنط».

«- المرأة صادقة، وأكثر صدقا من ثلاثة أطنان على شاكلتك».

وهنا تكلم المحقق الآخر قائلا: «على كل حال سنبحث هذا الموضوع في جلسة اليوم».

«- ولماذا كنت تسدل الستائر؟».

«- لأن نافذتي كانت محطمة والريح باردة حتى في أيار».

«- ولماذا كنت تطل من نافذة المطبخ؟».

«- حتى أبصق».

«- أهذا كل ما في الأمر؟».

«- لا . . هناك أشياء كثيرة تجهلونها. كنت أفرك أسناني وأغسل وجهي بالماء، والماء ينزل من الصنبور، والصنبور مثبت بالحائط، والحائط مثبت بالبناية، والبناية مثبتة بالشارع، والشارع مثبت بالأرض، والارض مثبتة بالاقدام ورؤوس الحراب».

«- يكفي يكفي أيها المجنون. هذا عن الآلة، واما ما يتعلق بك شخصيا . . ».

«- اما فيما يتعلق بي شخصيا فإني أكرر طلبي. لن أخرج من السجن. واذا أخرجت بالقوة فسأضع ضمادة سوداء على عيني حتى لا أرى شيئا في طريقي الى المطار وحتى تحزمني المضيفة بالحبال. واذا لم تعطوني جواز السفر، سأذهب الى حدود وطني ومعي موسى مفتوحة لأقطع قطعا من لحمي ووجهي وقدمي وأقذفها خارج الحدود حتى لا يبقى مني سوى الاصابع التي تقبض على الموسى».

«- لن نمنعك من السفر أبدا بل سندفعك دفعا الى حيث تشاء، ولكنك ستعود . . ».

«- . . سأعود، ولكن في نعش». □



أراضي دانيال

زاهــر الجيــزانــي

١- ■ كأنه موظف آثار، يتعقب مساقط المياه
من نهر الى نهر.
قيل له أن فسفور الاسطورة هنا
[مادة عظام العالم] وهذه خريطتها
وهذه ببغاؤها.

٢- ○ اعزفي شيئاً ما
ـ ماذا اعزف؟
○ الذي تحبين
ـ اغنية صولفيغ
○ موكب البايار
ـ ما أريده ليس على ذوقكَ
○ وكذلك ما أريده ليس على ذوقكِ
ـ لن أعزف اذن!

٣- هرقليطس: كان هوميروس منجّماً
هوميروس: وجه هرقليطس مأخوذ من الضباب
[كلاهما الضباب والتنجيم،
تسميتان للمجهول
وصفتان للعاجز]

محمد ◀
قرب نظام الضوء، نائم أو جالس، كأنك حجر
في الأخير عاجز عن الاعلان
وغادرت أراضي دانيال
[حين أنزلوا جسدك الميّت داخل القبر
كان الوقت مساء، رائحتك وصورتك الفوتغرافية
ومسدسك القديم، لدى ولدك ـ هل هذه أملاح القوة وغظروفها؟]
القوة جرذ سمين يحاول أن يخدع مراقبيه
ونسأل طريق السلحفاة ـ ما القوة؟
ونسأل مغارة الأسد ـ ما القوة؟
ونسأل دانيال عن أراضي دانيال
وهو يأخذ تفاحها ورزّها وورقها
رغبتنا أنا وأنتَ ان نأخذ تفاحنا ورزّنا ونعطي لدانيال تفاحه ورزّه
هل تتذكر اسطورتنا، وهي تتحدث عن أراضي التفاح وأراضي الرّز
ما معنى ان تعبر الجسر فارغاً من كل شيء؟
ما معنى أن تجاور الخرائط؟
ما معنى ان تؤلف خراسانات وأبواق
سيارات؟ ما معنى دانيال؟

بخت ◀
منقلة نحاسية لها صورة حرف التاء [ت]
وكان الوقت مساء أيضاً
هل التاء معناه التأريخ
أم شيء آخر يشبه الفراشة؟
أم هو السكوت، وهل السكوت معناه حبّة الرز أم تأليف آخر يناقض نظام الطبيعة؟
وها هو [هور الدخن] كبد الجغرافيا وذهبها، المطر فيه يشبه اسطورة المطر في الطوفان
ومع ذلك أسأل، أعندك نقود قديمة؟
هل أنتِ بائعة خرائط؟
لو التماثيل تتحرك خطوة واحدة
لكانت أرقام اسمكِ. ب، خ، ت
هي ذاتها أيام الأبدية [أيام الحظ الثلاثة]

١ـ الاثنين
٢ـ الثلاثاء
٣ـ الاربعاء

وكذلك تشبه أشياء اللغة الثلاثة.

١ـ أمسية التفاح
٢ـ تخريبات النحاس
٣ـ تأخر الغيم
هل أنتِ خرافة النار؟ وفي النهار أرى صورة الأمومة في ورق اسباني من القرون الوسطى بيننا بضعة أمتار وكل شيء من حولكِ له ذاكرة
[الذاكرة تشفي قدميك من التباطؤ]
وكلما رأى باصاً تذكر قصص النساء
الى أين أنتِ ذاهبة؟ والطريق هنا ملقى في السواد. الطريق عاجز، ومع ذلك يستنجد بضوء كاشف لينزع عن حبة الرز قشرتها وأملاحها ثم يغلقها، ونقرأ. . لحبّة الرزّ بئر ايضاً والبئر كلمة لم يبق منها سوى حرف التاء
هل التاء معناه البئر؟ اذن ما هذه الكواكب التي تخرج باسم العطش؟
اذن ما هذه الفراشة المنسوجة من خيوط الكتان وحلوى القصب؟
لا تقولي عن البقرة المسنّة إنها بلا شجرة أنساب.
هي ايضا تتخبط في الذكرى، ومع ذلك، الذئب يمرض من النظر الى المرآة، ثم نسأل الطبيعة، ما معنى حبّة الرز؟
ما معنى ظلام البئر؟
ما معنى الظلامية؟ الظلاميين؟ سواد الظلام؟ الآخر الذي يقترن دائماً بالظلام؟
ما معنى [أنا]؟ دائماً أنا الحق، دائماً أنا الحقيقة، دائماً الآخر ظلام دائماً الذئب لفظة مغلقة بوعورة الفولاذ
لكننا ـ تهذيباً ـ نقول: هذه رضّاعة الطبيعة وهذا فمك، هل انت مؤلفة خرائط؟
يا أمي بيننا بضعة أمتار، وقراري يتناقض في كل لحظة، وفي كل لحظة أهيم على وجهي وراء نقيق ضفادع، وراء أحراش مظلمة، وراء ضربات قبقاب، ثم ننتظر شهورنا القمرية تحمل عظامها إلينا.

حمود ◀

نساؤه يسترحن قرب طبق الطحين
وحين جلس على السجادة الحمراء بين وسائد الريش كان الوقت مساء ايضاً
[هذا وقتي أين موسى ليرى الطاعة في عيون الرجال]
هاك لغتي، وسخ صحوني وأسناني
اربط بها عظام حوضك ـ هكذا ناداني
عيناه ودخانه يصعدان ببطء مشرّف من ذهبيات السجاد ورزم المقرنصات يصعدان نحو أعمدة البيت
لا سواد المطر ولا سواد الكلام، ثمة غرابان ينعسان في السواد ويعرفان أن الزنبق لم يكتمل

ونحن الآثمين، من أين جاءنا الاثم؟
ولماذا نحن مخطئون؟ [الحقيقة تجعلك قوياً اذهب الآن]
هذه خدعة ايسوب
أما خدعتك، فهي صورة الكلام الهائل
تشكل وجه الغريزة وقلنسوتها،
سكينها وأقواس اعلاناتها ـ
هذا الكلام يشبه غضب الحمار
ومع ذلك ايسوب جامع فلكيات وبلابل ايسول، هل أنت مخاط طفل؟
حمود، هل أنت خالي؟ يا لهذه القوة المفرطة الصمت، شرائطها بيض وأقدامها في الوحل ـ
[المطر] المطر الاصلي، ومنشور الطاعة الاصلي ـ الحزن الاصلي ـ وها هم يقولون
[يلعب بخاتمه ويفض النزاعات، ويحدث الجميع عن نظام جسم العنكبوت]

موسى ◀

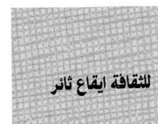
النهر يتلاطم بمياه وفيرة، وشتاؤك خاص
أعبر النهر، أعداؤك نائمون
نائمون قرب قرب مصطلح يشبه السماء
مشاع والمزاج دائماً ـ هو السيد
ووجداننا [مجموعة رضّات]
أو منطاد مملوء بالفراغ

وها هي الحياة لها قصة تشبه قصة
[بنات نعش] وأنت تؤجل قرارك
لقد أخذوا نعاجك وفي النهار أشار عليك شخص يملك الكثير من الأراضي البور أن يأخذ منزلك الجوّال [خيمة كبيرة من شعر الماعز] ومع ذلك استرحت الى شتائك الخاص ولم تعبر النهر رغم صوت ابنتك الوحيدة. .
النساء هنا معدن ثمين في الأقل يبشرن الرجال بقدوم الأمطار ـ
ومع ذلك ضاعت نعاجك وسقط منزلك
وبقيت ذكرى تحاول أن تكون
ذكرى ما تزال في نكهة البقول
في نكهة الابواب المحطمة
في نكهة المغاسل المملوءة قشور بطاطا
في نكهة المياه المخمّرة
في نكهة ذئب يمرض ـ ومرآة. □

◆

زاهر الجيزاني:
شاعر من العراق، له العديد من المجموعات الشعرية المطبوعة.





للثقافة ايقاع ثائر

هـدى ابـو غنيـمة
كاتبة من الأردن

■ ما جدوى الثقافة في مجتمع يعنى أفراده بخبزهم اليومي وحاجاتهم المادية أكثر من عنايتهم بحاجاتهم المعنوية والفكرية؟

ما جدوى الثقافة اذا أصبحت استعراضا لنظريات مفعمة بعطور الصفوة وممارساتها المقرفة المفتقرة الى نبض إنساني يحتوي هموم الناس ومعاناتهم؟

سؤالان من أبرز الأسئلة التي يطرحها المواطن العربي المحبط الوجدان والمعطل الطاقات تحت وطأة همومه اليومية وضغوط حصار وعيه ومصادرة تفكيره السياسي المستقل.

ان معظم الساحات الثقافية في عالمنا العربي مسورة بالأسلاك الشائكة المكهربة والمعدة لصعق كل من يسول له وعيه الخروج عن المناخ الثقافي الذي تفرضه السلطة الحاكمة بشكل غير مباشر: فالاعلام مزود بكل تافه ورخيص ومثبط للوعي والنبض القومي، والرموز الثقافية التي بيدها زمام توجيه الوعي محايدة وعاقلة أو بالأحرى مدجنة، لتسلط الضوء على قضايا مكررة، تبدو في ظاهرها مهمة لكنها في مضمونها وفعالياتها أشبه ما تكون بكلمة حق يراد بها باطل، لأنها مفرغة من الايقاع الثائر الطامح الى التغيير الحقيقي. لذلك ليس غريبا ان يمل الناس تلك القضايا ويحجمون عن الاهتمام بها ويشغلون بتفاهاتهم اليومية.

لقد كان الحلم الذي راود مثقفينا في مطلع هذا القرن هو أن تصبح الاهتمامات الفكرية خبزا فكريا لعقل المواطن العربي، يماثل خبزه اليومي سواء بسواء واليوم والعالم حولنا يتفجر بالمعرفة، فاذ الثقافة تصبح ترفاً فكرياً لا يمارسه إلا المتخصصون أو الصفوة المترفة، وكثير من أفرادها لا يعنيهم منها إلا هالة النجومية الاجتماعية مما أورثنا فوضى فكرية طبعت المجتمعات العربية بطابعها، كما طبعت فكر الانسان العربي بالسلبية الرافضة لكل جديد وأفقدته الثقة بجدوى الثقافة وفعاليتها في حل مشكلاته ومحاورة همومه ومعاناته.

ما السبيل إذن لاعادة النبض للثقافة في وجدان المواطن العربي؟ وما هو المطلوب من المثقف العربي في هذه المرحلة؟

لا بد من ان يعود للثقافة نبضها الانساني الثائر.. لا بد لها من أن تذكي جذوة الحماسة في نفوس الناس، وتوقد شعلة الابداع في أرواحهم. وكم من المبدعين المحبطين في عالمنا العربي! لا بد من ان تخرج الثقافة من إطار النظرية المذهَّب لتسير في دروب التجربة وتستمد من حرارتها ووهجها ما يجذب اهتمام الناس على اختلاف منازعهم ومشاربهم ويدعوهم الى المشاركة. كذلك لا بد للمثقف من استعادة قدرته على الاقناع بإقامة التوازن بين ما ينادي به وبين ما يسلكه من سلوك. فالكثير من مثقفينا يعانون من ازدواجية في سلوكهم. بعضهم مترف متخم ويتبنى قضايا البؤس الاجتماعي، ويطل على الذين يتحدث باسم فقرهم وبؤسهم من نوافذ القصور الفاخرة والسيارات الفارهة، والبعض الآخر تضطرب رؤيته لحقائق مجتمعه تحت ضغط ظروف معيشية قاسية، فاذا هو يصدر في أفكاره عن لاوعي مثقل بأحقاد طبقية. والبعض المضطهد سياسيا في مرحلة ما نجده ما ان يتاح له الوصول الى السلطة في موقع ما حتى يتخذ سمات جلاديه ويطبق أساليبهم. ليست الثقافة نظريات وشعارات جوفاء بل هي سلوك ينتظم حياة الانسان سرا وعلنا وفعلا انسانيا، يرتبط ارتباطا حميما بحياة الناس ومعاناتهم اليومية وتجاربهم وتطلعاتهم. الثقافة قدرة على التغيير والثورة على الركود والخمول والتعصب العرقي والطائفي ولاقليمي.

ان المرحلة الحاضرة في عالمنا العربي والمشوهة المعالم بجراح التناحر والتشتت والتعصب تفرض على مثقفينا النزول من منابر التنظير والشعارات والندوات المتخصصة والسير في دروب القرية والمدينة على السواء، وتلمس النبض الانساني الثائر في وجدان الناس لاعادة جذوة الحياة اليه من أجل صياغة فكر عربي يرفض الاستلاب ويعتز بهويته العربية الحضارية ونبضه القومي الواحد. □

حقوق الانسان والواقع الموهوم!

عبد الـرحمن مطـر
كاتب من ليبيا

■ ليس ثمة من يختلف أمام الضرورة الملحة لاحقاق «حقوق الانسان»، وان كانت الحيرة، في أحايين كثيرة تأخذنا لدى اختيار تعبير دقيق عن فعل الاحقاق ووسيلته: «تحصيل، أم نيل، ام انتزاع، أم..» وعلى ان المفاهيم حيال القضية متقاربة فانك ستجد اختلافات جوهرية في فهم حقوق الانسان، وادراك الوسيلة الصح «للتمتع» بالحقوق!

والحقوق والحريات، أصل المشكلات في العالم كله. وهي جوهر الصراع الخفي بين القوي والضعيف، بين الحكومات والشعوب، بين المستبدين والمغلوب على أمرهم. الحريات والحقوق هي الهاجس اللحظي للكائن البشري الذي يعيش أوهام الديمقراطيات السلطوية وزيفها، ويعاني من انعكاسات الاحتلال والحروب، تشريداً، ودماراً، كما يعاني من «ضرورات» ممارسة الارهاب عليه بشتى الأشكال، والوسائل.

ثمة قناعات بأن شرعة حقوق الانسان، لا تعدو ان تكون مجرد كتابة، ظلا باهتا يضاف الى عالمنا الموهوم! ومعطيات هذه القناعات كثيرة، تقودنا اليها معادلة جدّ موضوعية، وبسيطة للغاية تكمن في استقراء تاريخي «مغرض» و«تفكيكي» لمجمل الوثائق الدولية المعلنة لصون حقوق الانسان في العالم، من شأنها ابراز التناقضات الداخلية الكامنة عبر سطور الوثائق التي تقول «بالمساواة» في أحد بنودها، بين بني البشر، ثم تعاود الاقرار «بوجود عبد وسيد» في المجتمع الانساني.

ولا يمكن الاقتناع مطلقا ان تلك المواثيق - باختلافاتها الزمانية، والمكانية، ودرجة قربها من السلطات والانظمة، أو انبثاقها عنها - هي تعبير حقيقي عما تريده «السلطة» - أيا كانت - من هناءة، وراحة وسعادة للانسان. وأنها شهادة لا تقبل الطعن عن «حسن النوايا وطيبها!» تجاه المواطن الذي يجد نفسه مطالبا على الدوام، أمام «حسن النوايا - الرسمية» (!) بالانصياع، والانقياد، والمأمأة، والهأهأة، والتصفيق «مدى الحياة»، بقدر قناعتنا ان ما تتضمنه تلك الوثائق هي «حلم» المواطن بحقوق يسعى لنيلها من «السلطة» التي تسخر دعاوتها السياسية منذ قيامها عبر «الثورة، والانقلاب، والحركات..» والى ما هنالك، بما يظهر اهتمامها بقضايا حقوق الانسان، ودفاعها عنها.

ولكن الحقيقة، كما يؤكد ذلك بعض المشتغلين في هذه القضية: ان حقوق الانسان أصبحت، ومنذ الحرب الكونية الثانية «الشغل الشاغل» لكل حكم او نظام «يطمح»(!) الى تحصين نفسه بالشرعية، وترسيخ وجوده بالمبادىء الديمقراطية. وفي واقع الأمر فهذا، هو اول الزيف، وأوضحه، تمارسه السلطات على نفسها منذ اللحظة الأولى لقيامها، حيث تقع تلك الأنظمة ضحية للاكذوبة التي ابتدعتها، لتتحول الى قناعة «سلطوية» مشبعة بالوهم المحبب لممارسة القمع والاذلال، والارهاب على «تابعيها العوام» تحت مظلة فريدة من الديمقراطية! وهكذا.. فإننا نجد غالبية دساتير «الحكومات» العربية، بل العالم كله مبنية على أسس الحقوق والحريات الانسانية، وتنص صراحة، ووضوحا على دوران آلية السلطة للسهر على حماية حقوق الانسان، وحرياته. وليس في الواقع ثمة اختلاف في ان ذلك «ظاهري»

يستبطن عفونة مزمنة، تفاعلت بمرور السنوات، منذ الخمسينات، مترافقة مع نهوض ما يحلو لي تسميته «بالدكتوريات الديمقراطية العربية». فكان من أهم افرازاتها «بناء الخواء العربي، وحروب التحرير، ومواجهة (الاعتداء)، والثأر للكرامة العربية» وسعيها لتخريب بنية المجتمع العربي، الى انهياره تدريجياً، نتيجة «فقدان الحقوق والحريات، أو قمعها، او تكبيلها، أو وأدها. . .» وعملها الدؤوب لتطوير «الوعي المخابراتي» لعموم جماهير «الحزب السلطوي». ووفقاً لذلك، فإن «الأجهزة الساهرة» تستتبع «الظاهري بالتظاهري» موظفة اعلامها، وهيئاتها المختلفة والمركبة تركيبا حذراً باتساق يؤمن انزياح «الوعي الاجتماعي» في خدمة الموجة السائدة عالميا، في الدفاع عن حقوق الانسان الذي تتبناه حاليا الدول الغربية «فرنسا، وانكلترا، والولايات المتحدة الاميكرية» مستفيدة من ذلك في دعاوتها «للديمقراطية الوطنية المثلى» بتستر مفضوح!

*

الشهور القليلة الماضية، شهدت نشاطاً وطنياً، واقليمياً، ودولياً يهدف الى مناقشة حقوق الانسان، في انحاء مختلفة من العالم. باريس، جنيف، طرابلس الغرب، لندن، القاهرة.. ومع انني انظر بعين التقدير والتفاؤل الى تلك الاجتماعات، والندوات، والملتقيات. . ، فان ثقتي كبيرة بعدم جدواها، ولا تتعدى ان تكون أكثر من تظاهرة اعلامية، ووظيفية، ينظم بعضها، «انظمة وسلطات» /كندوة باريس التي افتتحها مؤخراً الرئيس ميتران (!)/ تندرج ضمن اطار دعاوتها السياسية، ومظاهر الحرص على الديمقراطية، وحماية الحقوق والحريات. وقد كان لي مؤخراً، «شرف» المشاركة في ندوة حول حقوق الانسان استخلصت من خلالها مسائل عدة، أهمها:

□ الهروب المتعمد الى دراسة الظواهر العمومية «النظرية» لاختراقات وانتهاكات حقوق الانسان، بمعزل عن مقاربة التفاصيل، والوقائع.

□ التركيز على ان الحقوق الاساسية للمواطن هي سمات أولى لحقوق الشعوب. وهكذا، تتحول ندروات حقوق الانسان الى ندوات سياسية تبحث في الظواهر الخارجية، والعامة، كما أسلفنا.

□ ان جوهر المشكلة في اعتقادنا (الى جانب أهمية ايلاء الانتهاكات، والاختراقات المتشعبة للمواثيق الدولية، والبروتوكولات الاختيارية لحقوق الانسان، الأهمية اللازمة من البحث والدراسة، والتتبع) ليس في دراسة وسائل الانتهاكات وصورها، وسبل مواجهتها، بقدر ما يكمن في الضرورة الملحة لايجاد ضمانات حقيقية للالتزام بالمواثيق الدولية لحقوق الانسان، وبشكل خاص «الاعلان العالمي لسنة ١٩٤٨» وما تلاه من بروتوكولات اختيارية حول الحقوق الاجتماعية والاقتصادية. آخذين في اعتبارنا، ان كافة دول العالم أقرت، ووقعت على وثيقة (١٩٤٨).

فايجاد ضمانات اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وبدقة اكثر ضمانات «اخلاقية» تحقق التزام الحكومات والانظمة بالتقيد بما ورد في تلك المواثيق، تؤمن «حماية» حقوق الانسان، ورعايتها، وعدم المساس بها. لأن معظم الانظمة والحكومات تمارس انتهاكات سافرة، معلنة، وفي وضوح النهار باسم حقوق الانسان. كاعتقال او تغييب عشرات الوطنيين بتهمة «خيانة الوطن» (!) أو سياسيين من أوساط ثقافية باسم «حماية المجتمع من التخريب»(!).

وأجد هنا، من الضروري الاشارة الى ان البروتوكولات الاختيارية لحماية الحقوق الاجتماعية والاقتصادية «تلزم» الدول الموقعة عليها بحماية الحقوق والحريات و«وفقا لانظمتها الخاصة، ومراعاة لقوانينها، وواقعها الاجتماعي والسياسي» (!!). ان جميع تلك المواثيق لم تمنع الكويت، ذلك البلد «البترودیمقراطي» من انتهاك حقوق «سعاد الصباح» وهي، عضو في المكتب التنفيذي للجنة العربية لحقوق الانسان!!

أين هي الضمانات اذن؟!

ورغم انشاء «لجنة المادة (١٩) من الاعلان العالمي لحقوق الانسان» فان أياً من السلطات، لم تحترم حقوق المثقفين، والمبدعين. وهم دائما في طليعة الأهداف المباشرة لانتهاكات حقوق الانسان!

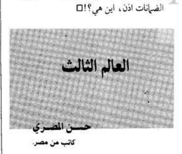
وعلى ان حقوق الانسان لا تنفصل عن حقوق الشعوب، وهي علاقة الجزء الى الكل، فان السؤال يطرح نفسه بالحاح: كيف يمكن الحرص على الاستقلالات الوطنية وتحقيق النماء، والتطور لمجتمعات مخربة من الداخل بفعل غياب المساواة والعدالة الحقيقيتين بين افراد المجتمع، الذين هم ـ فعليا ـ مسلوبو الارادة، والحريات الأساسية؟! وفي الحالة هذه، فانهم لا يملكون سوى قول «النعم» أبداً، والتي يستعاض عنها «بالطأطأة، والصمت» فهما خير تعبير وفق نظام «الاختزال» لمجتمعات «ذكية» تجيد استخدام الاشارة دون الحاجة للنطق، أو التعبير(!) يصير فيها البحث عن «الحاجات الحياتية الأساسية» بديلا طبيعيا عن «المطالبة» بالحقوق والحريات الأساسية! في ظل «وحرية» الأحزاب العربية الديمقراطية، والمستبدة!

*

يرى أحد الباحثين القانونيين العرب ان «الحقوق والحريات، كانت دائما، ومنذ القديم، موضع اهتمام رجال الفكر والسياسة، دعاة التغيير والثورة. .» وهكذا، فقد حضر السياسيون وغاب رجال الفكر عن تلك «الندوة الدولية لحقوق الانسان» (وهي ليست ـ هنا ـ مدار حديثنا). كان الحضور «حشد» من مندوبي أحزاب وتنظيمات، وهيئات حقوقية، وقانونية، واساتذة جامعات. ولم يكن بينهم «شاعر، أو كاتب، أو روائي، أو فنان» لقد (غُيّبَ) ـ ربما عن غير قصد ـ المبدعون الذين يشكلون ضمائر مجتمعاتهم، عن تداول واحدة من أهم القضايا التي تعتبر من صميم اهتماماتهم! وتأخذ حيزاً كبيرا من ابداعاتهم. فيما حقوقهم، وحرياتهم هي الأكثر تعرضا للانتهاك في الأوساط الاجتماعية والسياسية «السلطوية»، وبدقة نقول انهم الأكثر التصاقاً ومساساً بقضايا حقوق الانسان، ومعنيون بها أكثر من رجال القانون والسياسة الذين هم في غالبيتهم «وفقا للواقع الاجتماعي والسياسي السائد» جزء من الدعاوات السياسية للأنظمة والحكومات.

إن السعي لمعرفة خصائص الحقوق والحريات في المجتمع المعاصر، يولّد في الذهن أسئلة دوّامة حول العلاقة بين الحقوق وبين الحريات بشكل رئيس. . ثم، انعكاساتها التأثيرية وما يستتبعها من اشكاليات أضحت الآن بعضا من السمات الأساسية لمجتمعنا العربي كونه «نموذجاً امثل لانتهاكات حقوق الانسان، افراداً وشعوباً». كما ان الحديث عن الأزمات التي نعاني منها يستوجب النظر اليها «شمولياً». فالقول بوجدو «أزمة ثقافة»، لا يمكن فصله بشكل من الأشكال عن أزمة حضارية عامة. مجتمعنا العربي يعاني من أزمات (مأزق حقيقية) اجتماعية وسياسية، واقتصادية. هي في المحصلة نتاج حركية المجتمع الحضارية التي انتابها التعطل بفعل غياب الديموقراطية، وعدم الاعتراف بحقوق الانسان، على ارض الواقع، ومصادرة الحريات، على اوسع نطاق، ولكافة فئات المجتمع «عمال، فلاحين، طلبة، جنود، مثقفين ومفكرين، ومبدعين» . . ان الخروج من تلك (المآزق) يتطلب اطلاق الابداعات الانسانية الشاملة ـ حبيسة الخوف المبثوث عبر «أجهزة الانظمة والحكومات الثورية» المأزومة ـ وذلك بالاعتراف بحقوق الانسان، وسيادة الديمقراطية الحقيقية، والحرية. وبغير ذلك سيظل التخبط يوطد بجدارة، خواء مجتمعنا العربي.

الضمانات اذن، اين هي؟!□



كاتب من مصر.

■ الاختلافات الثقافية بين شعوب العالم ومجتمعاته في العادات والتقاليد أمر حتمي ما دامت الظروف الاجتماعية والاقتصادية مختلفة والعوامل الجغرافية والخلفيات التاريخية متغايرة. واذا كانت البحوث العالمية قد دلت على أن عوامل التأثير والتأثر بين المجتمعات الانسانية ليست وليدة ثورة الاتصال الحديثة بل هي قديمة قدم حضارة الأنسان على هذه الارض، فقد دلت هذه البحوث على ان التجارة وطلب العلم والاسفار وكذلك الحروب بالاضافة الى وجوه عديدة للنشاطات الانسانية كانت الأوعية التي انتقل من خلالها هذا التأثير والتأثر بين الشعوب والمجتمعات. ◁



▷ وبسبب توجه الشعوب العربية زمنا طويلا نحو الغرب، نتبعه وننبهر به ونترجم عنه بل ونقهر عليه سياسيا واقتصاديا وايضا ثقافيا، فقد اتخذت أمتنا العربية موقفا سلبيا من ثقافات العالم الثالث حتى أصبح هذا الموقف أحد ركائز تكويننا الثقافي المعاصر. ولكن من الانصاف أن نشير الى أننا وشعوب العالم الثالث نعيش الموقف السلبي نفسه كل منا تجاه الآخر لأننا جميعا ـ ونحن العرب جزء من هذه المجتمعات ـ خضعنا لفترة طويلة لمكونات واحدة من عناصر التأثير الثقافي الغربي الذي هو أحد صور الهيمنة من جانب الغرب والتبعية من جانبنا.

ومن المؤكد أن من أسباب هذه التبعية ان الاقوى في عصرنا الحالي لا يرغب في احتلال أرض بقدر ما يسعى الى فرض أنماط وأساليب حياته سواء في المجال الاقتصادي أو الاجتماعي او السياسي. وقد نتج عن غلبة هذه الانماط على حياتنا ان أصبحت شعوب العالم الثالث تعثر في حياتها الثقافية على قوالب مستوردة تعكس بكل وضوح التأثير الغربي في حياتها. وكان من الطبيعي أن يؤدي ذلك الى اضعاف الخصوصية الثقافية لدى هذه الشعوب برغم أنها صاحبة ثقافات وحضارات أقدم عهدا وأكثر ثراء وتنوعاً.

وعلى مستوى امتنا العربية لم تعد العزلة عن الآخرين ممكنة في عصرنا الحالي بسبب الاقمار الصناعية التي تغزونا من الفضاء وموجات الاثير التي تعبر الجبال والمحيطات وأجهزة الاتصال والكتب والاشرطة التي تقتحم حياتنا، كما لم يعد مقبولا استمرار التوجه الى الغرب وتقليده الى حد التبعية. ونعتقد أنه قد حان الوقت للانفتاح على شعوب العالم الثالث الأخرى والتعامل معها. وثقافتنا العربية بكل تأكيد قادرة على ذلك. فهناك دائرة عقيدة الاسلام ولغته العربية التي تربطنا بالكثير من دول العالم الثالث في آسيا وافريقيا، وهناك تجارب التنمية الاجتماعية والاقتصادية التي تربطنا بدول هذه القارات بالاضافة الى دول امريكا اللاتينية. وتستطيع الدول العربية ان تتبادل الخبرات مع هذه الدول وأن تقربها من فهم مطالبها العادلة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي، كما تستطيع أن تتبادل معها وجهات النظر حول قضايا العالم الثالث الحيوية. وعن هذا الطريق يمكن تأسيس تعاون ثقافي عميق نجني ـ نحن العرب ـ من ورائه تأييدا عالميا لمواقفنا السياسية وحقوقنا العادلة.

ومن الممكن أن يتم الانفتاح والتعامل مع دول وشعوب العالم الثالث عن الطريق الثنائي بين دولة وأخرى وايضا عن طريق المؤسسات الاقليمية والدولية المختلفة مثل المنظمة العربية للتربية والاتحادات الثقافية والاعلامية وكذلك منظمة عدم الانحياز ومنظمة الوحدة الافريقية ومنظمة المؤتمر الاسلامي... وغيرها. ويتطلب الأمر احداث نوع من التخطيط والتنسيق بين العلاقات السياسية والاقتصادية والثقافية من ناحية وبين ناحية أخرى. ولعل خبرة الدول الغربية معنا في هذا المجال والتي فتحت لها ابواب التعامل الثقافي المؤثر في قطاعات عريضة من المجتمع عن طريق التعاون الاقتصادي والتجاري، وكذلك ماضينا النضالي الرائد في تأييد ومساندة حركات التحرير للتخلص من الاستعمار والتبعية تعد من الامور التي لا يجب ان يستهان بها عند الاعداد لهذا الحوار المرتقب.

والحوار الثقافي العربي مع دول وشعوب العالم الثالث سواء عن الطريق الثنائي أو عن طريق المؤسسات له أشكال وأساليب متنوعة... منها ما يمكن ان يتم عن طريق المؤسسات التعليمية المختلفة والمعاهد الدينية والثقافية، وما يمكن أن يتم عن طريق البرامج الثقافية السينمائية أو الاذاعية او التلفزيونية، أو عن طريق الكتب والصحف والمجلات، أو عن طريق الاسابيع الثقافية والسياحية. وهذه كلها أنماط تساعد على تهيئة المناخ لإحداث الحوار الحضاري الذي أصبح ضروريا بيننا وبين شعوب ومجتمعات العالم الثالث خاصة وأنه من المؤكد ان هناك بين هذه الشعوب من يحاول ان يجد طريقا لتحقيق هذه الدعوة من جانبه ايضاً ◻



خربشة أبستيمولوجية في النص والابداع

سامي محمد السكندراني

كاتب من تونس

■ ان نتعلم أشياء، ونضع لها قوانين، ونبحث من خلالها عن علاقة التطور بين الانسان العربي داخل وعيه، وتقدم الانسان في العلوم التجريبية والانسانية، من دون ان نفهم أو نعي مدى تركيبة الانسان العربي، مما يزيد في استفحال عمق التجربة الحاضرة في الذات العربية في خضم التغريب والتهميش الذي قد ساهم فيه الكثير من المفكرين العرب، وخاصة منهم السياسيين رجال النوبة السالبة. هذا الاختطاف الخلفي هو الذي ادى الى تدهور الفرد كمجموعة في صلب النسق الفرضي (العضلي) ليفاجىء كل فرد ثوري عن معنى التطور فوق الأداة وصنع الأداة.

وان كنت هنا، سأقتصر على فتح نافذة جديدة في النقد الادبي واعطائه نسقا جدليا يبحث من خلال ذاته عن أدوات تتوالد فيه بحكم التجربة الضرورية لجعل الأدب جزءا من فهم واكتشاف الدوائر السالبة في الفرد كذات، والمجموعة كشريحة تؤثث المجتمع من خلال ما يريد اكتشافه من وراء العقل الباطني، فالمعلوم لدينا ان الأدب رحلة تحمل في طياتها أحاسيس وايقاعات آتية تولج ايقاع الحاضر في الماضي، وبالتالي معاملتنا لهاته الذاكرة معاملة وجدانية بحتة، فالكثير من الشعوب اليوم، ترى الأدب في عمومياته ملجأ للهروب والتكهن، باستثناء بعض الكتاب العرب، وان كانوا قليلا الى حد القلة.

وان قلنا (أدب عربي) ـ وهذا في المفهوم الشائع ـ يجرنا اللفظ الى الشعر أي الشعور أو العاطفة، فالمجتمع العربي مجتمع عاطفي مائة بالمائة.

لو فتحت الموضوع، لجعلت لأدبي أدوات ولأعطيته تسمية أخرى (وهي أدب المعالجة)، وهذا ما أؤجله الى وقت آخر، فالبحث، اختزله اليوم عن الومضة في الشعر، وعلاقة الومضة في النقد وتأثير الومضة في تأثيث علاقة جدلية بين أنماط الفنون الأخرى، وقيمة الومضة في تحديد وضبط النص الوليد منها، وتموجها في ظل الأنساق الأخرى، وأهم ما نحاول الكشف عنه: هل ان مجموعة الومضات تساعدنا في فهم وتوسيع الومضة الأولى مع تحديد وضبط كل الومضات بخصائص الومضة الأولى، وبالتالي، هذا البحث في اختلاف تموجاتها سيعطينا بالتأكيد رؤى فعالة في تحديد المفاهيم وصنع الأدوات والمصطلحات الناجمة من الذات الغائب الذي يقع تهميشه بالفردية الغائبة في مكتسباتها المنتفية في نفيات الحاضر.

اذن، لنحدد معنى الومضة وكيفية كشفها في المرحلة الثانية أي علاقتها مع الومضة الأخرى.

الومضة عند الشاعر او الفنان حالة مكتنزة فمقتضبة فسيل يخرم ليؤثث كيانا كان موجودا قبل لحظة ما. والسؤال الذي يطرح: هل للشاعر قدرة على فهم خصائص ومميزات هذه اللحظة؟ هل يمكن للشاعر ان يعبر أو أن يجد ما هو محضور من فراغ؟

كل هذه الاسئلة تحيلنا الى جواب واحد، وهو ان الشاعر أدرك مجموعة من وحدات سالبة، وقد يكون هذا الادراك حدسيا، نفسيا أو عقليا، المهم ان التعبير أثث على أسس التعويض أو الدلالة على هيكل الخرم والتسلسل البنيوي للصورة والفهم، وهذا ما يحيلنا على ان نتساءل السؤال التالي: كيف نضبط هذه الومضة في أجل تجلياتها؟

هل من خلال النص؟ وان نفترض هذا، فالنص اثر سيلانه تغذيه مؤثرات جديدة تحدثها اللحظة لحظة الوعي بالكتابة. ان هذه المؤثرات من نفيات التغريب في القصيد (نفيات التغريب ليست بالمعنى المعلوم بل هي دلالات توجد نفسها قبل ارادة الكاتب، وبعض الدلالات التي يكتشفها الشاعر اثر السيلان او بعد انتهاء القصيد) وان كانت تساعدنا في فهم القصيد، فهي قادرة أيضا على تغييب نقطة الصفر، او الومضة التي هي نفسها تنتهي من

وعي الكاتب بعد انتهاء القصيد.

نلاحظ هنا أن لحظة الصفر او الومضة منفصلة ومتصلة في نفس الوقت: تنفصل بانتهاء القصيد وهذا ما يجبر الشاعر على العودة الى البحث، وهي متصلة في لحظة التفجر.

السؤال الذي يطرح: ماذا يحدث لو أخرجنا الومضة من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل، أي نحاول تفجيرها او تزويجها، كما حدث لذرات الهيدروجان مع الاكسيجان لتتحصل على الماء؟ وهذا لا نستطيع ان نحدده الا عن طريق التموجات.

العملية عويصة ومعقدة جدا خاصة وأن نقول ان للأدب والفن ان يجرب حظه هو الأخر في المخبر تحت المجهر والملاحظة والتجريب والقانون.

والمخبر هنا لا يخرج عن الملاحظة، والملاحظة هنا تأتي بعد تأسيس الذي اثثه مجموعة الومضات في الومضة الأولى، وبذلك يكون لنا العنصر الديناميكي الذي يحدد التجربة كظاهرة، وضبطها بقانون كمجموعة واحدة في نسق له لغته ومميزاته الخاصة.

والقادح لهذه العملية وفي جميع العمليات بين الباث والمتلقي، وخاصة في ميدان الفن هو الإنطباع. ماذا نعني بالانطباع؟ (وهنا لا أحاول ان أبحث عن تأثر الانطباع بالشخصية وبغيرها من العلاقات الاخرى) بل الذي يعنيني ان كل المؤثرات وان وجدت هي تبحث في تأثيث ما هو ناقص وغير مرئي للذهن أو الوعي، وبالتالي التوظيف الفعلي الذي لا يتم الا باكتشاف الادوات الفعلية للثورة في صلب الوعي.

تعريف الانطباع: هو تلك الميزة التي تهيئك للكتابة، الناتجة عن عجز في الأول، للتعبير الناجم بدوره عن حصول الغاية أو الرؤيا (خاص بالفنان)، وبالتدقيق تحديد الخيط أو الصراط الذي يربط بين ما افتقده الشاعر أو الفنان ووصلت اليه، والذي بدوره يتحول الى رؤية تقتل ما توصلت اليه في انتهاء اللحظة.

السؤال الذي يبقى هو كيف نفتت هاته الومضة مع أن نبقي على خصائصها وتلونها، وكيف لهاته الومضة ان نضبط خصائصها ونزيدها وضوحا من عمل للى عمل دون ان تفقد ولو ذرة من وجودها برغم وضوحها بعد غموضها، والقادح مشترك في وجوده، ومنفصل ومختلف في هويته ومغنطيسيته.

الفرضية التي ارتأيناها كانت على المنوال التالي: اولا التأليف بين الفنون وذلك للايغال في عمق الومضة وتفتيتها في نفس الوقت. اولا بدأنا بقصيد، ثم حولناه عن طريق الانطباع الى كتابة قصصية، ثم حولنا الكتابة القصصية الى رسم، فموسيقى، فسينما. وبالطبع القادح بين كل هاته الأعمال هو الانطباع الناجم من قراءة الى أخرى، وذلك عن طريق النصوص الفنية، بدون اللجوء الى آراء وأبعاد انفنانين، والنتيجة التي تحصلنا عليها: ان القصيد كان يوغل في المسافات المختلفة مؤثثا ذاته في علاقاته مع الأنماط الأخرى مما زادته أو أضافت اليه الأنماط الأخرى وضوحا، رغم ان للشاعر والرسام وباقي الفنانين آراء وأبعادا في القصيد ذاته، والذي ادركناه: ان للقصيدة سلطة تمثلت في ذلك الخيط التموجي بين النصوص المختلفة التي حددته الومضة الأولى في مجموع الومضات التي اكتشفناها بدلالات الملاحظة الخارجية الناجمة عن اختلاف المواقع.

فقيمة الومضة تتمثل في اختزال النفيات، رغم وجودها في الفنان وفي الملاحظة، ودعمها بالقانون الذي يسيره القادح في ذات اللذة لدى الفنان مع علاقته مع النص، فعملية الاكتشاف تسبق مرحلة الوعي بالكتابة.

النتيجة الرئيسية: ان قانون الومضة أحالنا على اكتشافات جديدة في الرسم، اذ الومضة تجعل الفنان يفكر من الداخل دون وعي الحاضر. هذا ما أفرزته الصورة.

وحتى العمل السينمائي كان القصيدة ذاتها، اذ كان التفاعل داخليا نجم عنه طابع خاص يمكن ان نقول عنه اكتشافا بدائيا بنوعية خاصة من الاخراج، وهذه النتيجة تخص كل الفنون التي تحدثنا عنها سابقا. ومن هنا نلاحظ ان الومضة تؤثث خصائصها من الداخل عبر الانطباع، واقول هذا لأننا تحصلنا على ثوابت ومميزات ووجود ثان له قاسم مشترك بين جميع الحلقات.

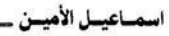
والسؤال الذي يبادر الذهن: ما هو هذا الوجود؟ ما يمكن أن نسميه؟ ما قيمته في الحقل الأدبي؟ هاته الأسئلة لا يمكن ان نجيب عنها اليوم قبل ان نغذي التجربة بأكثر من فرضية. بل السؤال الذي يطرح، لو نأخذ نفس العمل، ماذا يمكن ان يحدث اذا اعتمدنا على الرسم كومضة أو نقطة الصفر؟

ان هذه التجربة توغل بنا داخل اللامعقول في كونه الغرائبي بالمعادلات الصعبة والفرضيات التي تحيلنا الى الف سؤال، وهاته الأسئلة في اعتقادي سوف تخرج الانسان من الاستلاب في ظل الأشياء المحيطة به، وتجعل من ذاته محورا للكون الصغير، ان اشكالية التحرر أو الحرية تكمن في الطريقة التي يجب التحصل عليها من خلال اللامعقول، فان في داخل الانسان مساحات لا نقدر على ضبطها الا اذا اوقفنا الساعة وأعدنا اكتشافها من الداخل. في ذلك العالم بالذات كل شيء يقول لنا ان عقارب الساعة آن لها ان تدور عكس هذا الاتجاه.

فأزمة النص الشعري هي لا تعيش أزمة بل ان النص الشعري أي الابداع يتطور فوق اداة النقد، وبالتالي فوق القراءة المتراكمة، فالنص الابداعي هو وليد المدينة، فكما للمدينة حلقات تضبطها من الداخل ومن الخارج، فكذلك النص الابداعي في حاجة الى قراءة ابستيمولوجية جديدة تفرز من ذاته ادوات الضبط والوعي بحقيقة الابداع ومفهوم الابداع في مجال الفنون، وعلاقة الابداع بالذات أي الفرد في علاقته الاجتماعية، وهذا لا يتم الا من خلال ما فرضته من الرؤى. فأنا لا أضع حدا للتبعية، ولكنني أقيم قطيعة في قراءة الذات (نصا وشاعرا) من خلال أدوات نكتشفها نحن ضمن نسق فرضي نؤثثه نحن. العملية الصعبة، لكنها تحتاج الى من يضغط على يدي. □

الاغتراب الفني

الشعر والمسرح والتشكيل



اسماعيل الأمين

■ لدى العودة الى البدايات الانسانية الأولى في مجال التذوق البكر للجمال البكر يمكننا ان نتخيل الانسان البدائي ـ بعد انتهائه من صقل سلاحه ـ يبذل جهداً اضافياً لجعله أكثر رونقاً. كذلك لا بد من أنه قال لشريكة حياته، حين سكن إليها بعد يوم صيد شاق، كلاماً جميلاً توردت لسماعه وجنتاها واكتنفت صوتها بحة دلال وغنج.

ومن الممكن جداً ان يكون قد روى لأشقائه في القبيلة، في بعض العشايا الدافئة، قصة صراعه مع حيوان شرس. وربما طلب الى أحد الساهرين ان يمثل دور الحيوان ليعيد اخراج كامل الحدث.

ربما حدث كل ذلك، لكن المؤكد ان أحداً من الساهرين لم يدفع ثمن بطاقة دخول لمشاهدة هذه المسرحية البدائية، ولم يقرأ ملفاً صغيراً ترك على مقعد ليسهل عليه الدخول في أجواء المسرحية وفهمها. كذلك من المؤكد انه لم يطبع ويوزع ما قاله لحبيبته تلك الليلة ليقرأه الآخرون لحبيباتهم المثقفات. وبالطبع لم يعلق على الجدار سلاحه الذي أضاف إليه بعض الجماليات، واستخدم سلاحاً آخر أكثر عادية في صيده اليومي.

كلامه لزوجته وجمال سلاحه وتمثيله للصراع مع الحيوان هي أجزاء من عناصر حياته اليومية وكيانه الانساني برمته، دونما أي انفصام أو خلل، ودون تمييز أو تخصيص.

اذن هناك في الأساس كلام وسلوك وأشياء. ثم بدأت بعض العمليات الانسانية ـ وفي ظل ظروف اجتماعية محددة ـ تجري على بعض الكلام (الشعر)، وبعض السلوك (المسرح)، وبعض الأشياء (الاعمال التشكيلية) وتميزها عن ما عداها من الكلام والسلوك والأشياء، وتمنحها وضعية خاصة أرقى وأمجد من أصنافها الأصلية.

ومن المعروف ان العنصر الأساسي الذي يميز الفن عن غيره هو التعبير، اذ لا فن دون تعبير. ومع تكامل هذه الميزة ووضوحها اكتملت المقولة الفنية ووعت ذاتها. وبمجرد أن وعت ذاتها أصبحت كلية شاملة تلغي كل ما عداها. ذلك لأن الشعر يمكن ان يقول كل كلام، والمسرح يمكن ان يمثل كل سلوك، والفن التشكيلي يمكن أن يشكل كل الأشياء. ولأن ميزة الفن هو التعبير، استحوذت المقولة الفنية عليه وانفصلت عن جميع ما تبقى من كلام وسلوك وأشياء.

لكن هذا «الما تبقى» ما زال موجوداً رغم الغاء المقولة الفنية لكل ما عداها. وما يمنحه هذا الوجود هو عدم تحقق المقولة الفنية تحققاً كاملاً لتشمل جميع الكلام والسلوك والأشياء. فما زال القسم الأكبر من هذه العناصر الثلاثة موجود خارج الفن، انما في واقع محروم من التعبير. لأنه لو امتلك التعبير لأصبح فناً: كما ان الفن لو امتلك الواقع لعاد الى أصنافه الأولى التي تميز عنها بالتعبير.

هكذا كان انفصال التعبير عن الواقع ضمن الفن، وانفصال الواقع عن التعبير ضمن ما تبقى خارج الفن.

هذا «الما تبقى» يرى فيه بعض الفلاسفة الاقتصاد برمته. ذلك لأن العملية الاقتصادية تجري على الكلام والسلوك والأشياء، مثلما تجري عليها العملية الفنية.

لكن معضلة هؤلاء تكمن في أن ماركس لم يتحدث الا عن العمل على الأشياء وتحويلها الى سلع، ولم يتناول العمليات الاقتصادية على اللغة والسلوك. اما قوله عن ان المرابي تحول الى مصرفي لأن لديه نوعين من الزبائن، هما المبذر من الطبقات الاقطاعية، والمنتج الصغير، وكلاهما غير رأسمالي، انما يسلك سلوك الرأسمالي، لا يكفي للتأكيد بأن العملية الاقتصادية تجري على السلوك (التبذير) بصورة مقابلة للعمليات الفنية التي تجري على السلوك (المسرح).

كذلك الحديث عن اللغة التي يتعامل بها الشاري والبائع، وما تحمله من زيف ونفاق، لا يكفي لاعتبار ان العملية الاقتصادية تجري على اللغة

بنفس المقدار الذي يجريه الفن عليها (الشعر).

مع ذلك من المؤكد ان هذه العمليات الاقتصادية التي تجري على الأشياء (السلعة) والسلوك (التبذير) والكلام (لغة الصفقات) هي عمليات واقعية، ولا يميزها عن العمليات الفنية سوى خلوها من التعبير. ومن المؤكد انها جزء من ذلك الركام الواقعي، الذي لا مجال للاحاطة به الا من باب الاحصاء، وليس من باب الضبط داخل مقولة واحدة، مثل المقولة الاقتصادية، والذي لا يربطه رابط سوى وقوعه خارج المقولة الفنية التي جردته من التعبير بعد ان استحوذت عليه وتركت له الواقع بعد أن انفصلت عنه. ولضبط هذين الاستحواذ والانفصال لا بد من تحديد لحظته التاريخية ومكوناته الاجتماعية عبر العودة الى منشأ تمييز بعض الكلام والسلوك والأشياء.

الاسطورة مملكة التعبير

من المعروف ان المجتمعات القديمة في اليونان ومصر وبلاد ما بين النهرين كانت ترتكز في بنيتها الداخلية الى العشيرة التي تمثل أول تشكل إجتماعي، ويرتبط جميع أبناء العشيرة ـ بصورة او بأخرى ـ برابطة الدم ويعيشون حالة اكتفاء ذاتي في ممتلكات مشتركة في الحقوق والمواشي ووسائر وسائل الانتاج. ومن المعروف ان هناك زعيم العشيرة المطلق الذي يتعين على جميع أبناء العشيرة طاعته بصورة عمياء. . وتعود هذه الطاعة الى أن الزعيم هو الذي يجسد جد العشيرة الأكبر وينحدر مباشرة من صلبه. جد العشيرة هذا بطلا كان ام الها هو النموذج المطلق، والاسطورة التي تحمل أخلاق وقيم ومعاني العشيرة. وزعيمها الراهن هو الذي يجسد هذا البطل الجد أو الاله، أي ان الوجود الواقعي لهذه القيم والمعاني يتجسد في سلوك وكلام وأشياء الزعيم.

وهذا الكلام والسلوك والأشياء الطقوسية المقدسة كانت حكراً على الزعيم، واستبعد منها الناس الذين ظلوا غارقين في حياة يومية شاقة. الملك أو الزعيم أو الفرعون هو مجسد الاله على الأرض، وكل ما يصدر عنه مقدس. طقس خاص بالنوم، وآخر لليقظة، وثالث للاستحمام أو السير. وهو لا ينفذ أوامر أحد، ولا يقلد أحداً. الأفعال صادرة عنه مباشرة. كلامه وسلوكه واشياؤه غير منفصلة عن كيانه الخاص.

الاسطورة أي حياة الزعيم هي مملكة التعبير والمعنى بأرقى واعظم صورها، لكنه تعبير مطلق يستبعد في داخله ما تبقى من كلام وسلوك وأشياء. والأسطورة لا يمكن ان تكون توحيدية ـ بمعنى توحيد الواقع مع التعبير ـ لأنها بطبيعتها انفصال عن الحياة اليومية العادية، ولا تجد تحققا لها الا من خلال الطقوس التي لا ترتبط بالواقع بأية صلة. ومن هنا يتضح كيف ان المجتمعات التي تتأسس على أسطورة، هي من غير تاريخ سوى تاريخ الملوك. ففي مصر القديمة كان الفرعون يعيش تحقق الأسطورة في ذاته العلية. ويعيش الناس عراء كاملا. وأولئك الذين بنوا الأهرامات من عبيد وحرفيين ومهندسين لم يعرفوا طبيعة الأسرار التي ستحويها هذه الأبنية الشامخة لأنهم لو عرفوها لامتلكوا الاسطورة، وتحولوا الى كهنة، وسقطت السلطة المؤسسة على امتلاك الاسطورة. ذلك لأن في مجتمع كله كهنة يستحيل قيام سلطة مبنية على الأسطورة.

في هذه المجتمعات لم يكن هناك كلام وسلوك وأشياء مميزة سوى تلك التي يمارسها الملك او الفرعون، والتي لم تكن معروفة من قبل الناس الذين كانوا يهيمون في أودية أخرى.

شيوع الأسطورة واغترابها

لم تكن الأسطورة في تلك المجتمعات مبرراً ايديولوجيا للسلطة بل كانت أساسها ومتحدة معها. وزعيم العشيرة البدائية لم يكن يمتلك سوى السلطة. أما وسائل العيش من ماء وكلأ وأرض فقد كانت ملكاً جماعياً. ومع تأسيس السلطة الاقطاعية المبنية على ملكية الأرض أصبحت الاسطورة مبرراً ايديولوجياً للسلطة. وفي هذه المرحلة بالذات، ظهر الراوية اليوناني aede الذي كان يغني المدائح والأناشيد التي لم يكن كاتبها ولم تكن تعبر لا عن تجربته ومعاناته ولا عن تجربة ومعاناة المستمعين.

وظلت هذه المدائح أو الملاحم البدائية شفوية وتعاني من اضطراب بقدر ما كانت السلطة الاقطاعية تعاني من قلق في تبرير نفسها. ولما استقرت السلطة استقرت هذه الأساطير في ملاحم هوميروس. ولا يمكن فهم ملاحم هوميروس بالمعيار الأدبي وحده لأنها جزء من تطورات اجتماعية وسياسية متشعبة ومتنوعة. وليس الشعر وحده وريث ملاحم هوميروس انها أيضا الفلسفة والتاريخ والعلوم. أما بالمعيار الأدبي فمن المعروف ان ملاحم هوميروس لم تتحدث عن عواطفه ومآزقه وبطولاته انها عن عواطف وبطولات الآلهة وانصاف الآلهة وأشباههم.

كذلك لم تتحدث عن أي شيء يتعلق بأفراد الشعب، وأي من هؤلاء لم يكن ليجد في الملاحم أي انعكاس لحياته اليومية أو أية صلة مع أحلامه وجماليات محيطه الانساني والطبيعي.

ملاحم تتحدث عن آخر لا يتسم بأي شيء من الواقعية، ولا يتضمن أي عنصر وعناصر احتمالات تحققها على الأرض هي معانٍ منفصلة عن الواقع ومقوماته. هي التعبير في أسمى صوره، والذي لا يمكن ان يمتلكه أي من أفراد الشعب لأن ذلك يضعه في مصاف الأبطال، وبالتالي في الموقع الذي يهدد مقدمات السلطة والاستحواذ عليها.

اهمال الاسطورة واغتراب الشعر

مع ظهور التجارة الخارجية وتأسيس امبراطورية أثينا البحرية التي بلغت أوجها في القرن السابع ق.م، وتعقد مقومات السلطة وتشعباتها، تخلى الزعماء عن الأسطورة التي كانت الارستقراطية تعتبرها التبرير الوحيد لسلطتها. أصبحت الاسطورة أمراً مضحكاً بالنسبة لأولئك التجار والعسكريين الذين امتلكوا لقمة عيش الأخرين دون اي منازع وبالتالي دون الحاجة الى أي مبرر ايديولوجي خارج النجاح التجاري ومقوماته.

هكذا مع التجارة والمال أصبح بإمكان أي شخص ان يمتلك التعبير وينسبه لنفسه. ذلك لأن امتلاكه لم يعد يشكل وعيا حقيقياً للواقع بقدر ما كان يشكله امتلاك الاسطورة حين كانت مبرراً للسلطة.

وليس من قبيل المصادفة ان يظهر في تلك المرحلة أول شاعر يوناني بالمعنى الكامل للمصطلح. هو أرشيلوك الفارس المقدام الذي قضى حياته مرتزقاً يتنقل في خدمة كبار تجار أثينا. ارشيلوك الذي ولد من أب ارستقراطي وأم أمة، امتلك التعبير الجميل والواقع التعيس. بطولات حربية كثيرة، في خدمة أمجاد الآخرين، ودون اعتراف اجتماعي بها، لأنها مأجورة، إلى درجة أنه لم يتمكن من الزواج من حبيبته نيوبيلا. نزل ارشيلوك بالاسطورة، أي بالنص وتعبيره الى مستوى الشعب ـ وربما أدنى ـ من حيث الحق بالاستحواذ على التعبير دون مطابقته مع الواقع. انفصال التعبير عن الواقع في شعر أرشيلوك يتسم بحدة خاصة، الى درجة انه كان ينسحب أحيانا من المعركة لينجو بنفسه. ذلك لأنه كان يعلم ان الحياة الحقيقية موجودة في مجال آخر خارج الشعر والتعبير. والشعر كما هو معروف يمل كل فعل يتحقق في الواقع، بل أنه يظهر ويتكون في اللحظة ينفي فيها هذه المهمة عن نفسه، اما معنى كلمة شعر في اليونانية القديمة de-poieolo أي «انا أفعل» ليست إلا احدى تناقضات الشعر مع طبيعته، وتعود الى تلك المرحلة، التي لم يكن فيها انفصال أو اغتراب بين الفعل والتعبير.

المجتمعات التي تأسست على أسطورة هي من غير تاريخ سوى تاريخ الملوك

الديمقراطية والتراجيديا هما وهمان لاغتراب واحد وهم المشاركة في السلطة ووهم معايشة التعبير

المسرح والاغتراب

يعود منشأ المسرح كما هو معروف الى تلك الاحتفالات الدينية التي كان الكهنة في اليونان يقيمونها في مناسبات مختلفة من السنة.

وقد نشأ المسرح بصيغتيه التراجيديا والكوميديا في اليونان بالذات، لأن هذه الاحتفالات خرجت الى الشعب في اليونان وظلت في مصر وبابل مغلقة في المعابد. ويعود خروجها الى ما يمكن تسميته بثورة ديونيسوس أو باخوس الذي ظهر في القرن السادس ق. م وتحولت الطقوس الدينية في دعوته الى احتفالات شعبية عامة. وكان لدعوة ديونيسوس تأثير حاسم في جعل التعبير المسرحي الذي كان محصوراً بالكهنة، في متناول الجميع. ذلك لأن دعوته تقوم في الأساس على منح المقدس وحق ممارسته لجميع الناس.

ومع اصلاحات سولون Solon، التي اعقبت الاضطرابات التي أحدثتها ثورة ديونيسوس، تم تحويل هذا الاله الشعبي الى اسطورة جديدة أعيدت الى الراوية الذي كان يقص على الناس أجمل القصص حول ديونيسوس وأتباعه.

يربط المؤرخون عامة منشأ المسرح بأعمال تيسبيس Thespis الذي كان أول من استخدم القناع وركز على تمثيل السلوك، بينما كان الراوية الديثرامب Dithyrambe يكتفي بالكلام الروائي فقط. وشكل استخدام القناع النقلة النوعية التي حولت الراوية الى مسرحي. والسؤال: في أية ظروف حدثت هذه النقلة؟

مع ترسخ العلاقات الاقتصادية التجارية لم تعد لملكية الأرض أو مشاعها تلك الأهمية التي كانت لها في أيام نشوء دعوة ديونيسوس وعشقه للأرض والزراعة. بمعنى آخر تدنت أهمية ديونيسوس الذي كان الراوية ينقل بواسطة الكلام سلوكه دون أن يتجرأ على تقليدها أو تمثيلها. مع هبوط قيمتها القدسية أصبح بإمكان ثيسبيس Thespis أن يدعي أنه ديونيسوس نفسه. والادعاء هنا بالمعنى المسرحي يعني تمثيل شخصية ديونيسوس.

وفي مسرح ثيسبيس كانت المسرحية لا تحتاج الى أكثر من ممثل واحد أو اثنين في أقصى الحالات. تماما كما كانت لا تحتاج الى أكثر من ديكتاتور واحد.

ومع وصول أبو الديمقراطية اليونانية خليثونوس Klisthenes الى السلطة، تم تحطيم البنى الاقطاعية بصورة نهائية، وأعاد توزيع الأراضي على الفلاحين والعشائر، وضمن المشاركة في السلطة لكل مواطن عن طريق انتخاب مجلس الخمس مئة الذي يمثل سلطة البلاد العليا. في هذا الوقت تطور المسرح من ممثل واحد الى مجموعة ممثلين. هكذا يبدو ان الديمقراطية والتراجيديا هما وهمان لاغتراب واحد.. وهم المشاركة في السلطة عن طريق الانتخاب ووهم معايشة التعبير عن طريق المشاهدة السلبية لمسرحية تمثل سلوك أصحاب التعبير الحقيقي الذين أصبحوا مجرد تاريخ أو خيال ليس له أية صلة بالواقع.

هكذا انجزت الديمقراطية كامل عملية الانفصال بين التعبير والواقع. أي بين المعنى والفعل واغتراب كل منها عن الآخر. ممثلون سياسيون في البرلمان، وممثلون حياتيون في المسرح. واكتمل الوهم المسرحي الذي هو في الوقت نفسه تحرري وعبودي. تحرري لأنه يقدم نقداً صارماً وعميقاً للحياة السياسية والاجتماعية، وعبودي لأن هذه السلوكيات غير ممكنة إلا فوق خشبة المسرح. ومع اكتمال المسرح وشروطه طرحت هذه المعضلة وحلها المسرحيون على صورتين. الأولى تمثلت بالعودة الى أسطورة المباشرة. والثانية هي التي لجأ اليها أفلاطون الذي تنصل من المسرحيات التي كتبها أيام شبابه، وعمد الى تطوير التعبير المغرب عن الواقع عبر المحاورات التي كتبها للقراء وليس للتمثيل.

الاغتراب في الفنون التشكيلية

يجمع المؤرخون على ان الفنون التشكيلية في القرون الوسطى لم تكن تتميز عن الانتاج الحرفي عامة. وحقيقة ان معظم الأعمال الفنية من رسم ونحت كانت في القرون الوسطى تمثل مواضيع دينية لا يضيف الى الأمر سوى حقيقة ثانية يجمع عليها المؤرخون ايضاً، وهي ان الكنيسة كانت الزبون الأساسي لهذا النوع من الحرفيين الذين لم تكن أعمالهم تتطلب منهم ايمانا دينيا خاصا.

وفي عودة الى المؤلفات النقدية العائدة الى تلك العصور نجد أن النقاد الذين عبروا عن اعجاب شديد بهذه الأعمال لم يقيموها عبر معايير نقدية فنية، بل من خلال «فاتورة الحرفي» الذي أنتجها وباعها. وهي نفس المعايير التي كانت تحدد قيمة المنتجات الحرفية الأخرى من مفروشات وأدوات منزلية وألبسة. وعلى رأسها معيار الوقت الذي صرف في صنعها.

ومع اختراع الآلة وتحول الحرفي الى عامل اتجهت بعض المنتجات الحرفية مثل الهندسة والرسم والنحت، بسبب ميلها الى النوعية وعدم قدرتها على المنافسة في مجال الكمية، الى التشابه بالفنون المتحررة أصلا من ضغوط السوق مثل الشعر والفلسفة.

وبدأت وضعية الرسام والنحات في نهاية القرن الرابع عشر تتخذ وضعية أرقى، وأصبحت معرفة الرياضيات ودراستها واحدة من الضروريات الأساسية للفن والتجارة في آن واحد.

يقول ليون بابتيست البرتي - وهو من كبار منظري الرأسمال في القرن الرابع عشر - في كتابه الشهير «العائلة» إنه من الأفضل «أن تظل يد التاجر ملطخة بالحبر بصورة دائمة. كذلك يجب على الفنان قبل ان يمسك بالريشة ان يكون عقلياً صورة عن ما يريد ان يرسمه وكيف يرسمه».

هكذا تحولت حرفة الفنان الى عمل ذهني قبل كل شيء، واحتل أصحابها مكانة اجتماعية أرقى في بلاطات الأمراء والملوك. لكن هذا الانتقال لم يكن بالنسبة للفنان الا نقلة انفصالية عن الواقع وإقصاء نهائياً في عالم التعبير. ولعل ليوناردو دافنشي، الذي دمج العلوم بالفنون، وعاش في البلاطات يشكل قمة هذه الأزمة الاغترابية التي لم يكن لها حل سوى العودة الى الافلاطونية الجديدة، وتسامي النفس المنفصلة كاملة عن الجسد.

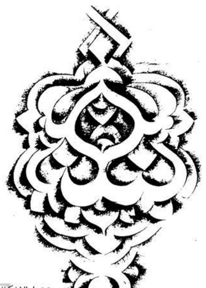
يعبر دافنشي بمرارة عن تلك الحالة المرعبة بقوله: «الأوامر مهنة الأمير والتنفيذ نشاط عبودي».

ولم تجد تشاؤمية دافنشي هذه مخرجاً إلا في تعليله للمأزق عن طريق التسامي، أي الابتعاد عن الواقع والفاعلية فيه. يقول هذا الفنان العالم والتعيس في نفس الوقت: «المعرفة هي غذاء الروح. ولأن الروح أشرف من الجسد، غنى الروح أشرف من غنى الجسد».

وفي منتصف القرن الخامس عشر، ومع عودة انتشار الافلاطونية الجديدة، التي تفصل بين الروحي والمادي، وتقرر ان الحقيقي ملتصق بالأول، بدأت المواضيع المتصلة بالروح تشكل الينبوع الذي يغرف منه الفنان التشكيلي الذي كان قبل فترة قصيرة مجرد حرفي مقلد للطبيعة وملتصق بالواقع.

وبينما كانت العلوم التطبيقية والفن التشكيلي أمراً واحداً عند دافنشي، انفصلت الأبحاث الفنية المتجهة الى الروح والنفس، عن العلوم التطبيقية التي ظل ميدانها الطبيعة الواقع. وبعد هذا الانفصال الكامل أمكن ظهور مايكل انجلو الذي كان اول فنان في التاريخ أمكنه القول إن «كل فنان يرسم نفسه» وإن الفن «تعبير عن الروح فقط». □

تشريق الحداثة أم تغريبها؟



صفوان حيدر

■ ترتبط الإشكالية الأساسية التي يثيرها تشريق الحداثة وتغريبها باشكالية « الشرق شرق والغرب غرب » التي شغلت أجيالا متوالية من كتاب عصر النهضة ومفكريها ، بل شغلت أدباء عديدين ، أكدوا على الفكرة المخطئة بأن الشرق متمايز عن الغرب ، تمايز الروح عن المادة ، والنفس عن الجسد ... من هؤلاء الأدباء ، توفيق الحكيم في روايته « عصفور من الشرق » وسهيل ادريس في روايته « الحي اللاتيني » والطيب صالح في روايته « موسم الهجرة الى الشمال » . فالحداثة المشرقية لا يمكن فصلها ــ بعملية قيصرية ــ عن الحداثة الغربية ، تبعاً للرؤية المخطئة حول انفصال الشرق عن الغرب . ان تجليات مفهوم الحداثة لدى الشعراء خاصة ، منذ مجلة « شعر » حتى اليوم ، في علاقة هذا المفهوم بشرقية الشرق وغربية الغرب ، تدفعنا الى تتبع المراحل التي قطعها مفهوم الحداثة في الشرق من جهة ، وفي الغرب من جهة أخرى ، لنكتشف العلاقة بين المفهومين : حداثة الشرق وحداثة الغرب .

تأخر ظهور مفهوم الحداثة (La modernite) الى منتصف القرن التاسع عشر ، مع أن مصطلح العصرية (Le modernism) بدأت استعمالاته في أوروبا منذ القرن السادس عشر . فلقد تبلورت في القرن السادس عشر تغيرات تاريخية واجتماعية اتضحت معالمها الفكرية والسياسية ــ لاحقاً ــ في القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية ، وسيادة أيديولوجية الطبقة البرجوازية المعززة للملكية الخاصة وللنزعة الفردية ، ولعقلانية الدولة البيروقراطية ، تعددية برلمانية كانت أو نظام حزب واحد .

أما كلمة « الحداثة » العربية فقلما نقع عليها في الكتابات العربية القديمة ، خاصة في الأدب العباسي ، وان وقعنا على مصطلحي قديم ومحدث . الحداثة إذن ، اشتقاق عصري يرتبط بكلمة modernite الغربية التي تشمل تصوراً جمالياً وفكرياً للفنون جميعاً من موسيقى ونحت وتصوير وعمارة ، تصوراً يعني الرفض للواقعية وللعقلانية وللأشكال الفنية المتوارثة .. هي إذن ، حالة انقطاع معرفي إبتسمولوجي مع الماقبل ، لم يشهده تراثنا النقدي المعرفي منذ القرن الثامن الميلادي .. لفظة الحداثة استخدمت في الغرب لتعني مجموعة من التيارات والمدارس المختلفة التي تهدف الى تقويض صرح الواقعية وقبلها الرومنطيقية لتنزع الى التجريدية والتأثيرية وما بعد التأثيرية ، والتكعيبية والمستقبلية والصورية والدوامية والدادائية والسيريالية والشكلانية الحديثة . الى آخر مبتكرات تيارات حركة Fluxus في المسرح الشعري والغنائي ومبتكرات الكتابات الانشطارية والشعر الألكتروني والكتابات المجسّمة والكونكريتية ، لكن هذه التيارات ليست منسجمة مع بعضها البعض ، بل ان بعضها قد يناقض البعض الآخر ويثور ضده ثورة جذرية . والفن والأدب الحديثان ، بتشعباتهما ومدارسهما ، هما الرد العملي على

◁

ما أصاب العقل الأوروبي من انهيار وما أصاب مدنيات أوروبا من دمار إبان الحرب العالمية الأولى والثانية . أدب الحداثة الأوروبية إذن ، جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة وعلى الأفكار التقليدية الراسخة ، وبعد أن تحولت القيم والحقائق المطلقة الى قيم وحقائق نسبية ، خاصة ، ومتغيرة .

ثمة سؤال يطرح نفسه علينا في مجال المقارنة بين حداثة الشرق وحداثة الغرب :

الى أي مدى تسيطر العقلانية والتصنيع الشامل والتكنولوجيا الحديثة على مسيرة المجتمعات الشرقية لكي تأتي الحداثة المشرقية ، فتعيد صياغتها وتنادي بتغييرها ؟ ألسنا لا نزال نعيش بعيداً عن العقلانية والتصنيع والتكنولوجيا ؟ ألسنا لا نزال نسعى لكي يكون لنا موقع قدم أولي ضمن هذه الأقانيم الثلاث ؟ ولماذا يطرح الحداثيون ــ وليس التحديثيون ــ الثورة على الواقعية ؟ مع العلم أن الواقعية في الشرق ، لم تنضج بعد ، وما زالت تحبو ، منذ الأربعينات والخمسينات في خطى وليدة ، بينما نضجت الواقعية في أوروبا منذ نهاية القرن التاسع عشر .. أليس الهجوم على الواقعية في الشرق تيار تباركه الأصولية الدينية من جهة والليبرالية الغربية من جهة أخرى ، لاحباط التعامل النقدي الهادف والمغير لواقعنا الاجتماعي والثقافي والسياسي ؟

ان حركة الحداثة الأوروبية لشديدة الصلة بتاريخ أوروبا السياسي والاجتماعي والاقتصادي وبتاريخ الفكر النقدي وتطوره وبظاهرة فقدان الايمان الديني ، وهي ليست ثورة انقلابية ــ كما يفهمها بعض الحداثيين عندنا ــ بقدر ما هي تطوير جريء لعناصر مختلفة من الفن الأوروبي السابق ، رومنطيقياً كان هذا الفن أو واقعياً أو رمزياً . هل يعني هذا الكلام أن الحداثة عندنا لا تستمد أية مشروعية تاريخية ولا علاقة لها بواقعنا الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي المتداخل مع الواقع الأوروبي والمتفاعل مع مصالح الغرب واحتياجات الحضارة الحديثة ؟ الجواب : كلا .. بل الحداثة المشرقية تستمد مشروعيتها من هذا التداخل والتفاعل بالذات . فالأدب الأوروبي الحديث كان يدخل كل بيت مشرقي ، وأسماء مثل ماتيس وبيكاسو وسترافنسكي وهنري جيمس وتوماس مان وبازوليني وفيلليني وكازان وبرتولوشي وبريشت وكونراد وبروست وجويس وكافكا وهسه وسيلان وموزيل وفوكنر واليوت وباوند وريلكه ولوركا وأبولينير ونيرودا وبريتون واراغون وايلوار وبيكيت باتت مألوفة في الشرق . كما أن موقف الأديب العربي المعاصر بات يتميز بصفات تلائم مضامين الأدب الأوروبي الحديث : منها مأساوية الواقع العربي بمختلف مستوياته ، بل ودموية هذا الواقع ودماره أرضاً خراباً ــ حسب تعبير اليوت ــ كما في حربنا اللبنانية الأهلية منذ ١٢ عاما ؟ وظاهرة التشتت والتحلل وانهيار القيم التقليدية وضياع الفرد في جهاز الدولة وفقدانه لفرديته كما يحدث حالياً في مصر ، هذه الظواهر ليست نتاجاً لغلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة على حياة الشرق ، لكنها نتاج اعتبارات سياسية تعسفية واجتماعية ريفية اقطاعية متخلفة .. قهرية واستبدادية . وهي اعتبارات عاشها الغرب في مراحل سابقة وبقي الأدب الأوروبي متأثراً بها ومتفاعلاً معها الى إليوم ، خصوصاً في الأعمال الروائية الأوروبية التحقيبية ، حيث الفعل الثقافي يبقى متفاعلاً مع الموروث الاجتماعي ــ السياسي الأوروبي ، بأشكاله وقيمه ومضامينه المختلفة .

مدرسة التجاذب بين التشريق والتغريب هي المدرسة القادرة على التحكم بالمسار التطوري للشعر العربي

لقد شهدت أوروبا وفرنسا على وجه الخصوص ، ثلاثة أنواع متتالية من « الحداثة » العقلية والمادية . المرحلة الأولى تتمثل بالمرور من العصور الوسطى الى مرحلة النهضة ، أي الانتقال من مرحلة الفكر السكولائي (المدرسي) التكراري والنقلي ، الى مرحلة الفكر الذي ابتدأ يصبح علمياً ووضعياً . وقد ترافقت هذه المرحلة مع اللحظة الديكارتية والميكيافيلية . أما الحداثة الثانية التي شهدتها أوروبا فهي التي أثارتها حركة التنوير في القرن الثامن عشر وتوّجت بالثورة الفرنسية الكبرى وقبلها الثورة الانكليزية (كرمويل) . انه المنعطف الكبير الذي راح يتموضع في أواخر القرن الثامن عشر والذي عبر عن نفسه في ايديولوجيا التقدم التاريخي عند هيغل ورواد التنوير الألماني die Aufklürung ، لقحته لاحقاً ، إبداعات الثورة الأميركية الأدبية على يد ادغار آلن بو بارهاصات نوعية على صعيد قصيدة النثر والخيال الشعري . لقد أدت انعطافات الثورة الفرنسية السياسية والفكرية الى مزيد من التلاقح بين القول والفعل والحاكم والمحكوم .. ثم جاءت الحداثة الثالثة في أوروبا ، منذ خمسينات هذا القرن لتتميز بانفجار التقنيات المعقدة ، وإعادة النظر بالعامل السياسي في وظائفيته التقليدية وبروز وسائل الإعلام الحديثة كأداة توجيه وفعالية وانصهار . لقد وضعت هذه المراحل الثلاث للحداثة الأوروبية مشاكل التأويل والفعالية الثقافية والخلق الفني وعلاقة الشكل بالمضمون على بساط البحث والتجديد .

أما حداثتنا التي نعيشها اليوم ، هنا في الشرق ، فيمكن مقارنتها تاريخياً وحضارياً بمرحلة الحداثة الثانية التي تعرض لها الغرب لا بمرحلة الحداثة الثالثة من حيث النظر في التطور الداخلي للمضامين الفنية ــ الفكرية . إلا أن عالمنا الذي نعيش اليوم ، يتداخل بعضه ببعض ، وبشكل قسري غالباً ، المكونات الثقافية التجديدية ، عن طريق وسائل الاعلام الممكننة والطباعة والطائرات والوضع النقدي والاقتصادي الدولي . وبالتالي فإن آثار الحداثة الثالثة الأوروبية تمارس دورها على حداثتنا المشرقية ، شئنا أم أبينا ، مع أن واقعنا الاجتماعي ــ التاريخي ، لا يزال ، في بنيته الداخلية ، مشابها للأحوال الاجتماعية ــ الثقافية ــ التاريخية التي مرَّ بها الغرب في أواخر القرن الثامن عشر .

ربما كان الشرط الأول للحداثة المشروعة في الشرق ، الارتباط بمجريات الواقع المشرقي الداخلية بمستوياته السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية ، وتعميق الفعل التحديثي التجديدي في بنية هذا الواقع . وهذا الارتباط تجلى في نزعة الحداثة التشريقية ، التي تعود في جذورها لحركات الاحياء

السلفي عند عبده والافغاني ، بغض النظر عما إذا كان هذا الواقع المشرقي ، في مكوناته ، مشابهاً لواقع الغرب ، قبل قرنين من الزمن ، أو مختلفاً عنه .

بهذا المعنى ، فإن كل نتاج ثقافي تجديدي يعاني إشكاليات واقعنا المشرقي أو يثور عليها ، هو نتاج تحديثي تشريقي — والأفضل حداثي تشريقي — يستمد مشروعيته من واقع الحقل المعرفي الذي يمارس فيه فعل التحديث والتجديد . وفي مجال الشعر ، لا بد هنا من اعتماد بعض التصانيف التشريقية والتغريبية من خلال التعامل مع اشكالية تشريق الحداثة وتغريبها . فلقد برز تيار حداثي شعري تشريقي الانتماء في آلية تعامله مع التراث الشعري العربي ، من رموزه : بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وفدوى طوقان امتداداً الى محمد علي شمس الدين وشوقي بزيع من شعراء الحداثة في لبنان الثمانينات . إزاء هذا الموقف الحداثي التشريقي برز موقف حداثي تغريبي معاكس عبر أقلام بعض كتاب مجلة « شعر » منهم ، يوسف الخال ، وفؤاد رفقة ، وتوفيق صايغ ، وأنسي الحاج ، وشوقي ابي شقرا ، امتداداً الى الياس لحود وجيل الثمانينات الشعري في المنطقة المسماة بـ « الشرقية » من لبنان . كما برز تيار ثالث ، راوح بين التشريق والتغريب ، وتجاذبته أحياناً تعارضات فكرية وجمالية مشرقية وغربية ، و يبدو أنه التيار الأكثر قدرة على الاستقطاب الأدبي والفعل التغييري في بنية الثقافة العربية المعاصرة ، اذكر منه : ادونيس ، وخليل حاوي ومحمد الماغوط وسعدي يوسف و بلند الحيدري وأحمد عبد المعطي حجازي وعصام محفوظ وعبد الوهاب البياتي امتداداً الى محمد العبد الله وعباس بيضون من شعراء الحداثة في لبنان . لكن المأزق الحقيقي لمفهوم الحداثة ، كما واجهته مجلة « شعر » ، لم يأت من داخل البنية التطورية لمفهوم الحداثة بتناقضاته وأجنحته ، بل جاء نتيجة لطغيان العوامل الخارجية السياسية التي عصفت بالشرق الأوسط بعد هزيمة ١٩٦٧ .

ينطلق أصحاب نزعة التغريب من منطلقات ومفاهيم تنادي برفض الاستيعاب الجمالي والفكري السائد لواقعنا المشرقي وتنادي بإمكانية التحليق الحر فوق تاريخية هذا الواقع وراهنيته . حسب هذه المنطلقات ، لا يعيد الشعر انتاج واقعنا المشرقي ، بل ينبغي عليه أن يبتكر عالماً بديلاً مغايراً تحدسه « الرؤيا الشعرية » .

يؤكد يوسف الخال ، مثلاً ، على التناقض والانفصال ما بين الرؤيا والواقع ، ما بين الشعر والمجتمع ، ما بين المجاز والحقيقة ، و ينادي برسولية الفن ونبويته ونخبويته .

صحيح ان شعر الحداثة بمختلف تياراته ، تشريقاً وتغريباً ، يبقى في معناه الجوهري ، احتجاجاً على الواقع القائم ، لكنه احتجاج من وجهات نظر متعددة حيناً ومتصارعة أحياناً . فطروحات أصحاب النزعة التغريبية قادت الى تصورات نخبوية ومثالية وميتافيزيقية متطرفة سواء في مجال طبيعة الشعر أم في مجال تعريف وظيفته ، تحول معها الشعر الى شكل من أشكال المعنى المتعالي « الترانسندنتالي » و « العارف » و « الرائي » ، وتحول معها الشاعر الى نمط آخر من الأنبياء والعارفين والرائين والمتعالين الذين يحسون على نحو حاد بأزمة تناقضهم الانطولوجي بين فرديتهم والمجتمع . الأمر الذي أوجد أحساسا اغترابياً — بل تغريبياً — حاداً لدى أجيال متعاقبة من قراء مجلة « شعر » . إحساساً بالاقتلاع والنفي والموت والغربة الوجودية . هكذا تحول التيار التغريبي الى غربة قاسية وانحياز الى عالم آخر ، هو في نهاية الأمر ، عالم الغرب ، بطروحاته الفكرية التحديثية .

هذا الموقف المتعالي « الترانسندنتالي » عند التيار التغريبي انقسم لاحقاً الى قسمين : قسم رؤياوي اقتلاعي منفي نبوي عارف ، تجلى بأشعار يوسف الخال ذات الطابع الديني عموماً وأشعار فؤاد رفقة التي تحمل همَّ الرحيل الحضاري الدائم والهجرة الى موانيء الفكر والإشعاع الغربيين ، وقسم عاد الى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات وما هو يومي من دون أن يفارقه احساس الغربة وان فارقه احساس التعالي والنبوّة ، تجلّى بأشعار شوقي ابي شقرا في لبنان ومن بعده الياس لحود الذي طبع الجزئي واليومي بمسحة من السريالية الضاحكة والساخرة في أحيان كثيرة . وقد كان لسطوع قصيدة النثر ، خاصة في كتابات محمد الماغوط ، أثر كبير في إنزال ابي شقرا ولحود من برج النبوة الى رصيف اليوميات . أما الشاعر اللبناني أنسي الحاج فراوح بين هذين الاتجاهين سواء عبر معاناته الدينية التي تجلت في « الرسولة بشعرها الطويل » أو عبر تجربته الجنسية — الطقوسية المتمردة في « لن » .

إن مقارنة سريعة بين كتابات ابي شقرا التغريبية وكتابات محمد الماغوط الذي ينتسب لتيار التجاذب بين التشريق والتغريب ، تظهر الفروقات الجوهرية بينهما رغم الفضاء الشعري النثري ، اليومي ، والتفاصيلي الذي يجمعهما . إن تحليلاً بنيوياً لخطاب الماغوط الشعري يظهر مميزات لشعريته غير موجودة في خطاب أبي شقرا ، فالأنا الشعرية واضحة ومتجذرة في خطاب الماغوط ، بل ان الانتماء الاجتماعي لهذه الأنا الماغوطية ، واضح وجلي ، بعكس حالة اللاانتماء الانسياحية الشعرية عند أبي شقرا . و « المحيط الدلالي » لقصائد الماغوط ليس مرتبطاً بهيمنة الوظيفة اللغوية النثرية المشعرنة ، بل مرتبط بالوظيفة الانفعالية — الموقفية والتي هي مرتبطة بمحورية « الأنا » وموقعها ضمن شبكة العلاقات الشعرية — الاجتماعية . لكن انتماء الماغوط الشعري ، وان كان مشرقياً في مضمونه ، إلا أنه تغييري ساخط في كافة طروحاته الفكرية . أما على صعيد الشكل ، فتجربة الماغوط الكتابية النثرية — الشعرية في علاقتها بقصيدة النثر الجبرانية من جهة ، وقصيدة النثر الفرنسية من جهة أخرى ، تندرج ضمن التأثر الجمالي بتيار الغرب أصلاً . ولذلك نعتبر الماغوط منتمياً للتيار الثالث ، التيار المتجاذب بين التشريق والتغريب . و يبدو أن مدرسة التجاذب بين التشريق والتغريب ، هي المدرسة التي تبدو أكثر قدرة على أن تلعب الدور الأقوى في التحكم بالمسار التطوري للشعر العربي الحديث ، في المستقبل المنظور □

صفوان حيدر:
كاتب من لبنان، يمارس الكتابة النقدية في الشعر والمسرح والرواية والبحث الفلسفي.
صدر له ديوان شعري بعنوان «أورفليس ١٩٨٢».

رقابة المستكتبين

عبد الغني مروة

■ حملة التكفير والشعوذة والصهينة التي تستهدف مجموعة من المثقفين الشعراء والادباء، تستدعي وقفة طويلة باعتبار أن التهمة كبيرة والمتهم مذنب قبل ان تثبت ادانته. وهذا أمر جديد وغريب فعلا ولم يعد مقبولا في عصر يتميز بالوعي الثقافي وانتشرت فيه وسائل الاتصال والاطلاع، وصار المثقف العربي يتمتع بمستوى من النضوج الفكري يؤهله للتمييز بين الغث والثمين.

والمواطن العربي الذي طنت آذانه من سماع «التهريج» الاعلامي طوال ربع قرن او أكثر عبر الصحافة والأذاعة والتلفزيون، لم يعد مواطنا «يقبض» كل ما تصفعه به الأجهزة من آراء وأحكام ونظريات، بل صار يحتفظ في قرارة نفسه بقناعات يمليها عليه ضميره ووجدانه وعقله وإن كان لا يجاهر بها حرصا على دمه أو رزقه أو عياله، فالجو السياسي والثقافي والادبي والاجتماعي في طول البلاد وعرضها لا يدعو للتفاؤل ولا يوحي بالطمأنينة لا بل يدفع المرء الى حالة من الاحباط تضطره في أكثر الحالات ان يتلبس شخصيتين متناقضتين وتجعله يستمتع بحالة انفصام الشخصية ويطرب مثل «الدراويش» لحالة من عدم التوازن بين ضجيج الاعلاميين و «رندحة الرداحين وطبول المداحين وأنين اليائسين ومهاترات النفعيين وأذى المنافقين وانتهازية «المتسلقين».

وكل هذه الظواهر البشرية التي تطوق المواطن العربي تدفع الى التساؤل عن المصير القاتم الذي أصاب المجتمع العربي في عصر نطل به على التسعينات، يشهد المرء خلاله تحولات جذرية تقلب المفاهيم السائدة رأسا على عقب ابتداء من ظاهرة «البيروسترايكا» السوفياتية الى سيطرة عمال مناجم الفحم على السلطة في بولونيا وانتهاء بالوحدة الاوروبية الشاملة المقررة سنة ١٩٩٢.

وبينما نرى أسقف كانتربري وهو الرمز الأكبر للكنيسة البريطانية المناهضة للكاثوليكية يعترف أمام الملأ وفي رحاب «الفاتيكان» بضرورة التسليم بالسلطة العالمية للبابوية في روما على كل المسيحيين في العالم، فألغى بذلك صراعا مستمرا منذ ثلاثة قرون فإن علماءنا وأولياء الأمر فينا لاهون في قضايا ومناقشات سقيمة وعقيمة تدور حول القشور وكأننا نعيش على هامش الاحداث.

فالعالم اليوم يتجه على ابواب القرن الواحد والعشرين نحو «تدجين» الخلافات الايديولوجية والسياسية وحتى المذهبية في وقت تنحصر فيه توجهات الرأي العام في الدول المتقدمة حول الحفاظ على البيئة وحمايتها من الثلوث الذري والنووي وما تفرزه الصناعات العصرية من مواد يؤدي استعمالها، حسب الخبراء، الى تشويه معالم البيئة والتأثير على الظواهر الطبيعية.

أما نحن فإننا نسير في كل الاتجاهات المعاكسة وعلى كل الخطوط من دون ان نستوعب حقيقة ما يجري وما يدور حولنا، ونحن عابثون ولاهون بقناعات، سائدة أو محنطة، نرفض ان نحيد عنها، وكلنا يدعي انه محق فيما يدعيه وينكر على الآخرين حقهم في الرأي.

وبينما ترانا نشكو من «الرقابة» السياسية وممارسة الحجر على الفكر نجد أنفسنا مضطرين الى الشكوى مما هو أشد مرارة، وهو «رقابة» أصحاب الرأي على بعضهم والحملات المشبوهة التي تقوم بها بعض وسائل الاعلام باطلاق أحكام خطيرة على بعض الكتاب والادباء والفناني واتهامهم بالكفر او الزندقة أو الالحاد أو العمالة.

ولا يمكن لمثقف عربي ان يستوعب كيف يجرؤ كاتب عربي ومسلم، لو كان إيمانه عميقا بالتعاليم الاسلامية، ان يتهم أديبا آخر بالزندقة أو الالحاد وبذلك يحكم عليه، بمقال واحد أو مقالين بقصاص، يحلل دمه او يدعو الى جلده أو أن يصيبه بأذى، وكيف ترضى مطبوعة، في أي بقعة من بقاع الاسلام، أن تسمح بهذا النوع من المهاترات من موقع الغيرة على الدين الحنيف فترتكب «الهرطقة» نفسها التي تتهم بها الآخرين.

هل ضاقت آفاقنا وتقزمت «همومنا» الاسلامية الى مستوى الطروحات السخيفة التي نشهدها اليوم على صفحات مطولة من الدوريات العربية التي تصدر في كل مكان والتي تحرص على إثارة غرائز القراء أو تستغل حماسهم الديني البريء وإيمانهم الصادق.

لقد اختلط الأمر وضاعت الطاسة، وصار المشايخ يدَّعون الطب ويفتون بالعلوم الطبية، والصحافيون يدّعون الفقه ويكفرون زملاءهم، والنقاد يتبعون أهواءهم المغرضة ويسددون فواتيرهم مع الأدباء مستغلين العواطف الدينية او السياسية.

ومن يتابع الصحافة العربية، او قسم كبير منها، يلاحظ ان هناك عملية «تدجين» يستمتع بها عدد من «المستكتبين» يمثلون في الواقع، استمرارية، أو تتويجا، لخطة مرسومة، للانقضاض على حرية الرأي، والحجر على الفكر، من خلال منابر وجدت خصيصا للتصدي وبأبشع الأساليب، لكل محاولة نهضوية أو طروحات فكرية مجددة تساهم من قريب أو بعيد، بتجديد أو تحديث البنية الثقافية العربية.

وهكذا ترانا نواجه رقابة أشد وأفظع مرارة، من الرقابة السلطوية، وهي رقابة أشباه المثقفين على المثقفين، وهيمنة الأميين على المفكرين، وفي كثير من الحالات، تطاول الجاهليين على كل محاولات التجديد والتحديث والتطوير التي لا يمكن لأي مجتمع، يرقى الى النمو، أن ينتعش أو يتطور، من دونها.

والغريب فعلا، في هذه الظاهرة، أن الدين هو سلاحها الوحيد.

ولو كان فقهاؤنا، و «أولي الالباب» فينا، يدركون خطورة ما يجري باسم الدين، ولأغراض بعيدة عن الايمان، فان المفروض فيهم، أن يكونوا اول الثائرين على هذه الظاهرة التي تسيء الى الدين ولا تخدم المؤمنين بل على العكس فإنها تضفي حالة من عدم الثقة وتثير البلبلة في أفكار الناس لا سيما بين المؤمنين المستنيرين، ذلك انه لا يعقل أن تكون صفحات الصحف مسرحاً دينياً تتبادل الأدوار فيه جماعات مؤهلة أو غير مؤهلة (والله أعلم) لتبادل التحليل والتحريم في قضايا يبدو الغرض الوحيد من طرحها هو البحث عن الاثارة مثلها في ذلك مثل جرائد «التابلويد» الشهيرة في بريطانيا والتي تفتعل في أكثر الحالات القصص المثيرة لاستقطاب المزيد من القراء.

فهل يصدق عاقل ان احدى المجلات المصرية مثلا تسخر الفقهاء للرد على سؤال اذا كان «يحق للرجل أن يبول واقفا ام قاعدا»، أو ان الله عز جلاله وعد المؤمنين بالحور العين في الجنة فبماذا وعد المؤمنات؟ أو أن صحفاً اخرى تطالب بلسان بعض الفقهاء بمحاكمة الموسيقار محمد عبد الوهاب من أجل اغنية أو أن تصدر صحيفة أخرى بعنوان رئيسي «مانشيت» اذا كان يجوز شرعا نقل «الخصية» وان يختلف ٤٠ فقيها في هذا العصر وعلى صفحة واحدة في نقاش عقيم «خصية واحدة نعم أما خصيتان فلا»!

هذا غيض من فيض، حول «نوعية» القضايا التي تطرح في صحافتنا المعاصرة ويتساءل المرء هل أصبح «الشرع» و «الاجتهاد» و «الفقه» من الأمور التي يستباح نقاشها على صفحات الصحف والمجلات او في خلايا وندوات كليات الشريعة والفقه وعلى أعلى المستويات الدينية.

لقد كان فقهاؤنا الاقدمون ورواة الحديث والسنة من السلف الصالح يبذلون جهدا واضحا في الدراسة والمداولة قبل ان يطلقوا حكما او اجتهادا أو يجيبون عن سؤال، وكانوا يردفون كل جواب. بجملة «والله أعلم» ادراكا منهم لمسؤولية القرار أو الحكم وارضاء لضميرهم خشية من الخطأ، أما اليوم، فإننا نرى البعض يتصرف في القضايا الدينية ويطلق الأحكام ذات اليمين وذات اليسار من دون ان يهتز له جفن او يرتجف اصبعه من مخافة الله كأنه معصوم عن الخطأ في اجتهاداته أو احكامه.

هل من «رقيب» يضع حداً لهذه الفوضى بدل ان يتسلى بمصادرة الفكر والرأي واحصاء انفاس المثقفين، ذلك أن هناك فارقا كبيرا بين حرية الرأي التي يدعو اليها الاسلام وبين حرية الاجتهاد واجتراح الاحكام الشرعية التي لا يعلم بها الا الله والراسخون في العلم؟!□

الكتابة على الحافة الحرجة

غالي شكري

«الأعمال الكاملة»

قصص قصيرة

صبري موسى

الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٩

■ من أقدم قصص هذا المجلد قصتان عن الكاتب والكتابة. احداها عنوانها «الجدار» ومؤرخة عام ١٩٥٣، والثانية عنوانها «الانسان» غير مؤرخة، ولكنها نشرت في مجموعة «القميص» الصادرة عام ١٩٥٨ مما يرجح انها كتبت في الفترة ذاتها التي كتبت فيها القصة الأولى.

وفي ظني ان هاتين القصتين حميمتان لصبري موسى، فهما وجهان عاريان لمعنى «الكاتب» ومدلول «الكتابة» في حياة الجيل الـذي ينتمي اليه. وجهـان عاريان لحد القسوة. اما الوجه الأول الذي يستبين في «الجدار» فهو أن الجيل الجديد قد نشأ في ظروف موجعة. وتعبير «الجيل» ليس مقصوداً به الجيل الأدبي فقط، وانما هو الجيل المصري عموماً الـذي انتقلت به ثقافة العهد «الثوري» الجديد، بعد ١٩٥٢ من حال الى حال، ولكن الحال بقي في جوهره لم يتغير. كان الانتقال ثقافياً، بمجانية التعليم والأسعار الزهيدة للكتاب والصحيفة والمجلة، وما طرأ على وسائل الاعلام الحديثة، فازدهرت مواهب «التعبير». ولكن الانتقال لم يكن اجتماعيا، حتى ان الكاتب الناشيء لم يكن ليستطيع ان يدفع إيجار الغرفة التي يبيت فيها:

«ماذا تراهم سيفعلون به؟

ليشنقوه فوق سارية التليفون في قمة اللوكاندة، فلم يعد هناك ما يهمه».

من الواضح أولاً ان هذا الكاتب الناشيء قد قرر ان يكون كاتبا فحسب، ليس هناك أي عمل آخر يليق به أو يحبه أو حتى أخفق فيه. هناك تغييب متعمد لأية وظيفة أخرى محتملة. هناك يقين وقرار. يقين بالوظيفة الوحيدة المؤهل لها، وقرار بألا يبحث عن «حلّ» في وظيفة أخرى. أية وظيفة اخرى هي المشكلة. إما أنه «كاتب» فهذا هو الحل. وإما أنه لا يجد في جيبه ثمن الليالي التي يبيتها في الفندق، فهذه لا تبدو أنها مشكلته. لقد ذهب الى المجلة التي نشرت له قصة وقال له سكرتير التحرير إنهم لا يدفعون للناشئين، إنهم يشجعونهم بالنشر فقط. ليس هناك ارتباط اذن بين الكتابة والخبز. إنها اشكالية وليست مشكلة. وهو على استعداد للشنق «في قمة اللوكاندة» أي علناً في صورة فضائحية «فلم يعد هناك ما يهمه». وهي الصـورة المنـطوقة التي تتكرر اربع مرات في قصة «الجدار». ان فضيحة عدم الدفع ـ الواقعية تماماً ـ تعادلها فضيحة الشنق، الوهمية تماماً. و«لم يعد هناك ما يهمه» لأن اللامبالاة، وليس الكفاح أو الايمان بالرسالة أو الشعور بحتمية الانتصار، هي الاستجابة الوحيدة الممكنة. ليس هناك جدار بينه وبين المستقبل، وإنما الجدار هو المستقبل. لذلك تتآلف حالة اللامبالاة النفسية مع المرئيات البصرية، وتنشأ علاقة حميمة بين الداخل والخارج، ويتكون المكان، يولد، يأخذ حيزا أفقياً ورأسياً، يصير «حالة» كأنها اللامبالاة ايضا «رؤوس المنازل ينكسر عليها الوهج في اشعاعات براقة.. مذهلة.. الصمت والوحشة يسودان كل شيء كأنما هناك ميت يلفظ أنفاسه.. حين تكون الطبيعة كذلك، يشعر الانسان كأنه غريب عنها، بل انه يشعر فعلا كأنه غريب عن كل شيء، يحس بأنه وحده، وأنه غير مرغوب في وجوده..».

هذا الحلول في الطبيعة هو الذي يؤنسنها، يجعل منها مرآة بشرية، ويصبح «اللامبالي» هو البشرية ذاتها، وشارع القصر العيني هو الكون بأكمله. وتطارد الرومانسية الكاتبين، كاتب القصة وبطلها في آن واحد. صورة الوهج المنكسر في اشعاعات براقة، ومفردات الصمت والذهول والوحشة، ورؤية ذلك كله سائداً على «كل شيء»، وتشبيهات الاحتضار، هذه الأوصاف المتوهم وقوعها المفاجىء والمطابق لما «يشعر» به الفرد، تتناقض مع الحالة الاصلية التي يطمح الكاتب الى تجسيدها: اللامبالاة والغربة. انها الحافة الحرجة بين الرومانسية والحداثة التي وقف صبري موسى فوق أسنانها الخشنة ينزف هذه التقنية الرجراجة لكتابة القصة القصيرة. اما بطله المستقل عن أحشائه، فقد كان يرصد ذبذبات العالم من حوله كأنه وحيد في معاناة هذا «الزلزال» الذي يدفع خياله الى الاستسلام الذهني للشنق. نرجسية مكبوتة ترفع صاحبها الى خشبة الصليب الجديد «سارية التليفون في قمة الوكاندة»، الرغبة المعلنة في الاستشهاد، ولكنه شهيد مع وقف التنفيذ.

كاتب القصة وبطلها شخصيتان متآلفتان متنافرتان في وقت واحد. رومانسية الأول تغالب حداثته وتضغط عليها تحاول أن تخنقها، ورومانسية الثاني تخرج به على حوافز الواقعية الجديدة وتجذبه الى دائرة الفانتازيا المستعصية او جنون المبالغات الكاريكاتورية الهاربة.

وفي الحالين كانت «الجدار» منذ أكثر من ربع قرن عنواناً لعدة صراعات خافتة: صراع صبري موسى مع أدواته الفنية على كافة المستويات، المعجم اللغوي، بناء الجملة القصصية، تشكيل الصورة، تكوين الشخصيات، السرد والحوار، الموقف والرؤية. وهناك صراع آخر بين الكاتب والموجة الواقعية «الاشتراكية» الكاسحة التي عثرت في يوسف ادريس على فارسها الأول وفي صف طويل آخر مجموعة من «الزملاء» الملتزمين فكراً وممارسة. لم يكن صبري موسى واقعيا «اشتراكيا». كان يرى الواقع أكثر سلبا مما يراه الآخرون. وكان يرى في الكتابة وحدها ملاذاً من السلبية، وبعدا عن العمل السياسي. ولم يكن يرى نفسه تلميذا أو رفيقا للرومانسيين الآفلين. كان ـ دون ان يعي ذلك ـ يجسد «اشكالية» عبّر عنها في جمال خصب أمين ريان حين كتب روايته الرائدة «حافة الليل»، وعبر عنها صبري موسى نفسه في روايته القصيرة «حادث النصف متر». عملان يحاولان البحث عن رؤى جديدة وسط الظلام. لم ينجرفا مع السيل الهادر بالواقعية ذات الرؤيا الواضحة التي شجعتها «الثورة» على مواكبة القشرة الخارجية للواقع. ولم يكن ممكنا لهما الانخراط في ركب الرومانسية الآفلة. وانما كان هناك صراع بين الكاتب والموجة الجديدة الزاحفة المنتصرة، وصراع آخر بين الكاتب والمكتوب. ولم يكن تراث الاربعينات القريب الى حد ما من تجارب صبري موسى وأمين ريان متداولا او معتمدا ومتعارفا عليه. وحتى عندما صدرت مجموعة «حيطان عالية» لادوار الخراط عام ١٩٥٩ كانت غرابتها أكبر من جاذبيتها وتأثيرها. وكان من الصعب ان يتشكل تيار جديد من يوسف الشاروني وفتحي غانم وأمين ريان وادوار الخراط وصبري موسى في مواجهة التيارين الكبيرين: الرومانسية الباهتة والواقعية الزاعقة. بل كان المصير المرجح هو استسلام بعض من ذكرت اسماءهم بشروط السوق الأدبية الرائجة. وكان السبب الثاني لانعدام الحد الأدنى من تشكيل التيار المضاد أو التيار الحداثي في الخمسينات هو أن الصحافة قد تركت بصمتها الاسلوبية على أعمال المجددين، وخاصة صبري موسى. وهي ليست بصمة سلبية في جميع الأحوال، ولكنها تميل الى السلب اذا تحول العمل الادبي نفسه ومن داخله الى قيمة سلبية. و «الجدار» كانت، ◁

رغم قصرها، ميدانا مبكراً لهذا الصراع المركب. دلالتها العامة هي أن قطاعاً من الجيل الجديد لا يجد «مكانا» تحت الشمس. والمقصود بالشمس هو المجتمع الثقافي. وهو القطاع الذي لم ير الواقع وردياً كالقرارات والأوامر والاجراءات والتعليمات. وهو القطاع الذي أصبح «حالة» من الاغتراب واللامبالاة، حالة رادارية تستشعر النقص من بعد وتتلمس الظلمة في الظهيرة.

لذلك تتكامل قصة «الانسان» مع «الجدار» وإن تناقضت معها. وأعتقد ان هذه القصة التي كتبت ونشرت قبل عام ١٩٥٩ الذي اعتقلت فيه أعداد كبيرة من المثقفين، من أشجع الوثائق الفنية على ضراوة المرحلة وقسوة المناخ الذي عاش جيل صبري موسى في ظلاله.

القمع هو الأب الشرعي للامبالاة والاحساس بالغربة

قصة «الانسان» عن كاتب ايضا «كان يكتب والناس يقرأون.. الناس البسطاء المضيعون كانوا يقرأون له.. وبعضهم لم يكن يعرف القراءة.. لكنه كان يسمع بالانسان النحيل، فكان يشتري الجريدة، ويقصد بها عند صاحب له ليقرأ له ما كتبه عنه وعن جاره بائع البطاطا وعن سنية المومس». ليس هذا الكاتب اذن كبطل «الجدار» فهو يكتب وله قراء. وهو يكتب عن الذين لا يقرأون من بسطاء الناس المضيعين. هذه هي صفته الأولى. وأما صفته الثانية فهي حضوره الدائم في الامسيات التي يتكلم فيها ويسأله الناس ويجيبهم، يرتاح لأسئلتهم ويطمئنون لأجوبته. وصفته الثالثة هي اختفاؤه المفاجيء. انها صفة وليست حدثا او موقفاً، فقد صار الغائب الحاضر. هكذا استحال الواقعي خياليا. انه صورة حية ناطقة متحركة في المخيلة. ليس في الذاكرة وانما في المخيلة، لأنه حاضر وليس ماضيا.

هذه صفات ذلك النحيل الاشيب ذي العينين المشعتين باللون الأزرق الذي يضيء وجهه بالأمل. هنا تقبع الرومانسية في التطابق بين التكوين المادي والتكوين المعنوي للشخصية. ولا ينفصل هذا التكوين ـ من العناصر والصفات الثلاث السابقة ـ عن الحدث.

كيف بدأ الحدث. ضمير المتكلم يحكي انه عند احدى علامات المرور أوقف الضوء الأحمر كل العربات «كانت من بينها عربة نقل كبيرة، وفي صندوقها الخشبي المكشوف ناس كثيرون.. وحين اقتربت ووقفت في صف العربات التي اوقفتها العلامة الحمراء تعلق بصري بالوجوه الجامدة الممصوصة واللحى النامية والعيون التي تدور بحذر في أنوار الطريق وأردية السجن الزرقاء الغامقة الملتصقة بالأجساد التي تنضح بالعرق.. وكانت شفاه الجميع ترتجف، وحلوقهم فاغرة، لكن لا يصدر منها صوت.. كأن عليها حاجز غير مرئي، حاجز مخيف، جعل الكلام الكثير والمعاني التي تجيش في الصدور، تحتبس في الأفواه».

ان الحدث «يتكوّن»، فهو ليس معطى جاهزاً كامل التكوين، نستقبله كأحد المسلمات. يبدأ الحدث باختيار المكان عند مفرق طرق امام علامة حمراء تأمر ضمنيا بالتوقف. كان يمكن للمشهد ان «يمر» امامنا بسرعة العربة يختطف البصر ونلتقط اللمحة التي يقصدها الكاتب. ولكنه أراد تحويل اللمحة الى لوحة، ولم يشأ تمريرها بل تثبيتها. العلامة الحمراء سوف تخضرّ وتفسح للعربة طريقا واحداً محدداً لن تحيد عنه، ولكن بعد ان تتوقف وتثبت اللوحة في المخيلة تستكمل الوعي الذي لم يتبدد باختفاء الكاتب المفاجيء والمستمر. لذلك كان وقوف العربة سبيلا للقاء بين عيني الراوي والكاتب السجين. الراوي بطبيعة الحال هو أحد الذين كانت تضمهم بالكاتب الأمسيات، وهو نفسه صاحب التوصيف الذي يتصل بالحدث. ولم يكن الاختفاء «سراً» محيّرا، بل عقابا على «الكتابة» و «الكلام»: «كان من الواضح انه في وضعه هذا بحاجة الى انسان يعرفه». وقد عرف الراوي، ولكنه في اللحظة الأخيرة تظاهر بأنه لا يعرفه.

هذا الكاتب في «الانسان» غيره في «الجدار»، ولكنهما يتكاملان، فالقمع هو الأب الشرعي احيانا للامبالاة والاحساس بالغربة. ليس صحيحا ان القمع في كل الأحوال يضاعف من الاصرار على الكفاح والإيمان. وانما هو قد يسلب الانسان انسانيته. والنموذجان حاضران دوماً دون انقطاع. وصبري موسى وقع منذ وقت مبكر، كما نلاحظ، تحت وطأة الاحساس الحاد بالاغتراب، ولكنه لم ينعزل لحظة عن الشعور بالمرارة من وطأة الحصار. وهو بين الاغتراب والحصار لم يهرب الى العبث او اللامبالاة، ولكنه لم يكف عن المكاشفة القاسية بأن العبث واللامبالاة الفكرية والنفسية والانسانية من نتائج القمع والاحباط واستنزاف كرامة الانسان. وهو اذا كان من الذين ابتعدوا عن العمل السياسي لأية اسباب يرونها، فانه كان في وقت بالغ التبكير كاتباً شجاعاً أشاح النقاب عن وجهين لأزمة الجيل الذي ينتمي اليه في مرحلة من أدق المراحل واخطرها.

وفي ضوء هاتين القصتين يمكن ان نتبين في قصة «لست متأكداً» (١٩٥٤) ملامح الضلع الثالث الذي يضاف لهما فنحصل على «مثلث» من الوعي الفني الذي نستأنف به رحلتنا في عالم صبري موسى. وهو عالم لا يستحق منا التبسيط برؤيته زمنيا مجرد «عدة مراحل» أو بقراءته حسب الترتيب الذي شاءه المؤلف. وانما نحن نتجول في هذا العالم بملء حريتنا. ولذلك أقول ان «الجدار» و «الانسان» و «لست متأكداً» اشبه ما تكون بمثلث الوعي الفني الكامن في الأعماق، وقد تحول بانتاج صبري موسى ـ لأكثر من ستة وثلاثين عاما ـ الى قاعدة خافية لجبل من الكتابة النوعية المتميزة التي لا نرى منها غالبا سوى القمة ونحسبها كل شيء لقلة ما كتبه صبري موسى، فالجبل هنا نوع وليس حجما. والمثلث الذي أشير اليه هو قاعدته.

وقد سبق لنا أن لاحظنا على قصة «الجدار» أن بطلها يكرر منطوق عبارة تخيل نفسه فيها مشنوقا على سارية التليفون. وكان هذا التكرار يؤدي وظيفة دلالية واضحة، انه لفرط ما يرى نفسه في قاع اليأس يحاول أن يؤكد لغيره انه على استعداد لأن يطفو فوق أعلى سطح للاستشهاد علنا. والمسافة بين القاع والقمة قطعها هذا الوهم بتكرار الجملة التي لم يسمعها سواه.

الوهم في «لست متأكداً» يستحيل نوعاً من الإلتباس، وكأنه توصل الى الصيغة الممكنة للنجاة من براثن اللامبالاة من ناحية (= لم يعد هناك ما يهمه «الجدار») والالتزام من ناحية اخرى (= من حق كل الناس أن أقول لهم إنني قابلته وإنه بخير وإنه لم ينته. «الانسان»). في «لست متأكداً» ليست هناك لامبالاة ولا التزام، وانما هناك التباس. الرأس مفصولا عن الجسد ينحدر على الاسفلت، وتجحظ العينان ويصرخ الفم: امسكوه. هذا ما رآه هو وما سمعه. ثلاث مرات يتكرر المرئي المسموع. لا أحد رأى ولا أحد سمع سواه. انه «السر» المكبوت و «الاعتراف» المعلن. لا ينكر انه أراد ان يقتله. كان كل شيء معداً دون تدخل. ولكن حي ضربت العربة صاحبه ومرّت فوقه وفصلت الرأس عن الجسد، لم يخطر بباله قط أي تخطيط وأي تنفيذ وأي قتل. لم يشعر ابدا أنه «يقتل» فقد تمّ كل شيء في سرعة لم يتحكم بنتائجها. قبلها بلحظة خاطفة كان قد بدأ رحلة التراجع. ولكن ما حدث قد حدث. «لست متأكداً تماماً من أنني فعلتها». هذا هو الايقاع الذي يتخلل نغمات السرد بين البداية والنهاية، ايقاع متكرر يوجه المفردات الى صياغة الفقرة على هذا النحو الملتبس الذي يزداد التباساً كلما تصاعد الايقاع الى «اللانهاية». ليست نهاية مفتوحة «أقسم لك أنني لست متأكداً الآن.. لقد كانت لحظة وجيزة خاطفة.. وكنت أرتجف في تشنج.. وكان قد خيل لي انه على حق». انها اللانهاية، فسوف يظل الرأس يتدحرج على المنحدر؟ والعينان مفتوحتان على آخرهما والفم يصرخ: امسكوه. هناك جريمة لا شبهة فيها، فالرأس مفصول عن الجسد وخيط الدم يجري على المنحدر. وهناك اتهام لا غش فيه فالعينان تنظران الى الراوي والفم يصرخ نحوه. ولكن هل قتله حقا؟ صاحب «الرغبة» في القتل كان قد بدأ حواره الداخلي من أجل التراجع عن الخطة الخبيثة، ولكن العربة (الجسد الفني للخطة) كانت أسرع من التراجع وأنجزت فعل القتل. القاتل لا يكون «شيئاً»، فالبحر أو عجلات القطار او البركان أو الطائرة الهاوية او العطش في الصحراء او الميكروب أو الجوع، او الوحش المفترس، ليس قاتلا. حتى الكائن البشري فاقد العقل، ليس قاتلا هو الأخر. القتل فعل ارادة واعية بذاتها والآخر. والارادة لها مبررات سواء كانت للعقل الفردي في أحوال الدفاع عن النفس او الثأر او الانتقام او الربح، او للعقل الجمعي في احوال العقاب الذي تمارسه الدولة او القبيلة

او العائلة. اما «الشيء» الذي يتسبب في القتل، فانه ليس اكثر من اداة في يد «العبث» والمصادفة. هل كان صاحبنا هو القاتل ام انه العبث؟ ذلك السؤال هو مبعث الالتباس الكامن في الوجود الطبيعي والوجود الاجتماعي على السواء. ان ما كان يسمى بالفساد في الكون أو النقص في العالم او السَّلْب في الحياة أو الخطيئة الاصلية اسمه «الالتباس» في أدب صبري موسى. وكما ان «الانسان» ليس عنوانا لقصة بهذا الأسم، و «الجدار» كذلك، فان عنوان «لست متأكداً» يتجاوز قصة بعينها ليشمل قاعدة المثلث في رؤية الكاتب للدنيا من حوله وحولنا. الكفاح واللامبالاة والالتباس بينهم اضلاع ثلاثة لقاعدة البناء، إن حادثة «القتل» واقعة لا ريب فيها، ولكن من القاتل؟ هذا هو السؤال الذي بناه الكاتب من هذه المادة الحدوتية: الرأس يتدحرج من أعلى الى اسفل، فالجريمة ارتكبت «فوق». وليس واضحا غير اداة القتل التي لا سبيل لاتهامها. إنها لا تدل على العبث ولا على صاحب الخطة. القاتل خفي، ولكنه فوق. والجسد لا يتمزق اربا ولا تتناثر أجزاؤه الصغيرة المفتتة، بل هو ينفصل عن الرأس فقط. انه «الرأس المقطوع» اذن، كأن المطلوب هو الرأس بحد ذاته. لذلك نراه رغم الفصل عن الجسد، يحملق بالعينين، ويصرخ بالفم. إنه «الرأس الناطق» بالاتهام: امسكوه. ليست هذه الحدوتة اذن سوى الجسم الفني الذي يكافىء الرؤية التي يبحث عنها الكاتب في الظلام: هناك جريمة ما يرتكبونها من أعلى في حق الرؤوس التي تتكلم. أليس هذا هو الضلع الثالث في قصة الكاتب المستعد للشنق والكاتب الاسير. ليست ثلاثية، وانما قاعدة المثلث الدامي: الالتباس بين الالتزام واللامبالاة، أو بين الاغتراب والحصار. ذلك ان الكاتب الذي رأى البقعة السوداء وسط اللوحة البيضاء، لم يكن ليستطيع وسط أفراح «الثورة» ولياليها الملاح ان يرفع يده بالسلام المربع قائلا إن كل شيء تمام يا فندم والأمن مستتب. كان صبري موسى يرى ويسمع الذين يشيرون الى النقطة السوداء هامسين: «يا للسواد، انها الكارثة». وكان يرى ويسمع الذين يشيرون الى اللون الابيض صائحين «يا للجمال، ما هذه الروعة؟!». كان الأولون من الرومانسيين الآفلين، وكان الآخرون من الاشتراكيين القادمين. ولكن ما لم يمسك بتلابيبه صبري موسى انهما من موقعين ايديولوجيين متقابلين كانا وجهين للرومانسية: احداها في غير أوانها، والاخرى في غير أزيائها ولا عناوينها. كان يوسف ادريس وحده قد نجا من أو شاب الرومانسية الاشتراكية (وليس الواقعية الاشتراكية كما هو الشائع). ولكن هذه النجاة لم تحد به عن «الوضوح» الآ في أواسط الستينات، عندما اقتحم آفاق دائرة أخرى ليس هنا مجال تفصيلها. ولكني أردت فحسب ان أشير الى أحد اسرار التفرد في ادب يوسف ادريس، ذلك انه أسس مرتين لواقعية «الرؤيا الواضحة» تأسيسا خاليا من الرومانسية الايديولوجية في الأولى ومن الرمزية الكاريكاتورية في الثانية.

صبري موسى لم يكن من هؤلاء ولا من أولئك. كان ينتمي الى اتجاه سينمو ويتطور في الستينات، ويتخذ اشكالا واساليب مغايرة. يكفي ان ندعوه بالبحث عن رؤى في الظلام، حيث يتحول العمل الأدبي كيفياً الى «بحث» وليس تطريباً أو توصيفا أو ديكورا لفكرة او صياغة لخاطرة أو انطباع او تجربة أو شخصية مكتملة التكوين في المرجع الذهني او الواقعي او اللغوي أو التشكيلي او الايقاعي. إنها بحث لا ينطلق من فراغ، وليس اختيارا من مكونات او عناصر مطروحة في المخيلة، وانما هو «عملية» شك ومراجعة واعادة نظر في الترتيب المسبق للقيم والنظام السائد للعلاقات. و «البحث» الفني لا يمنح البديل لأن صاحبه لا يملكه، والا أصبح صاحب رؤية واضحة، وانما هو يشكك في النظام القيمي وفي نسيج العلاقات داخله. أما اضواء الفرح المقيم فهي بالضبط مصدر الظلمة التي يبحث فيها عن رؤى، لأنها الأضواء التي تعشي العيون ولا تنير لها السبيل. إن خلع الأقنعة عن وجوه اللاعبين في السيرك تفضح الدموع في العيون السعيدة وتذيب الماكياج عن الخدود المتوردة، فاذا هناك دنيا غير الدنيا. بين هذه الدنيا وتلك الدنيا يقف صبري موسى على الحافة الحرجة.

ليست «الحافة الحرجة» تشبيهاً بلاغياً، وانما هي التجسيم الفني للالتباس، او قاعدة المثلث التي تحمل التباعد واللقاء بين الالتزام واللامبالاة. عناصر هذا التجسيم اربعة:

العنصر الأول هو هذه المواجهة بين نموذجين. دائما هناك «مواجهة» خطية او ظاهرة بين نموذجين بشريين. والنموذج البشري دائما هو الآخر في حالة فعل.

في قصة «القميص» هناك هذه المواجهة بين الراوي و «الأنثى الصغيرة» التي مضت معه من الشارع الى البيت. كانت جوعانة فاعطاها نقوداً لتشتري بعض الأشياء. النقود تواجه الجوع. ولكنها مواجهة خاسرة. قالت «انت مش عايزني.. لو كنت عايزني ما كنتش تخليني انزل اشتري حاجة». رفضت ان تخلع ثيابها أمامه. في الحمام اكتشف أنها خجلت من قميصها القديم الممزق المرقع. هذا هو الوجه الآخر للمواجهة. نزل من البيت ليشتري لها ثياباً. وحين عاد «كانت القطة قد غادرت البيت». اكتملت الخسارة، فالنقود واجهت العري، ولكن فات الأوان. إنهما نموذجان قادمان من الشارع، أي من اللامكان. في المكان جرت المواجهة. انه مكان منحاز سلفاً، ومتورط. ليس مقهى او مكتباً أو وسيلة مواصلات. إنه بيته. على أرضه جرت اللعبة. والحاضر هو الزمان في حالة فعل، وليس في حالة تذكر أو استنجاد بالماضي. ولكنه الزمن المنحاز للرجل، فهو «الليل»، لذلك كان الفعل منحازاً بالقدر نفسه، إنه الملل من جانبه والاحتراف من جانبها. ولكنها في لحظة المواجهة: تغادر المكان في زمان آخر لتمارس فعلا جديداً هو الرفض.

وفي قصة «التلميذ» تقع المواجهة بين نموذجين واضحين هما المعلم والتلميذ الذي يجلس بجوار النافذة ويصوِّب «النبلة» خارجها. ضبطه المعلم متلبسا وسأله عن اسمه، فقال: زكي محمد بيض. وضحك التلاميذ من اسم الجد «بيض». «وفي اليوم التالي لم يحضر الولد الى المدرسة، واستدعاني الناظر الى حجرته، ثم اخبرني ان العمدة غاضب مني جداً، وشيخ البلد حاقد وأخو شيخ البلد الذي هو أبو هذا الولد يتمنى ان يراني ليفرغ في صدري رصاص بندقيته، والسبب أن الولد قال لهم إنني ضربته لأن جده اسمه بيض». انها المواجهة الخاسرة ايضاً، فالمفارقة تجسد زماناً منحازاً هو وقت التعليم المخصص لهذا المعلم ومكانا منحازاً هو المدرسة والفصل المخصص لهذا الدرس. والمعلم، كما نفترض سلفا، هو صاحب السلطة. ولكن التلميذ، على عكس الانثى الصغيرة في القصة السابقة، يقبض دون قصد مقصود

هناك جريمة
لا شبهة فيها
وهناك اتهام
لا غش فيه

على المفارقة التي أفضت لأن يضحك زملاؤه ساخرين من اسم الجدّ. هذا الاسم المسخرة في الفصل هو صاحب السطوة خارج المدرسة، لأنه يمثل السلطة التي تتفوق على سلطة المعلم، وتنتهي المواجهة بهزيمته.

وفي قصة «الباب» لا تفكر نعمات في أن تغلق غرفتها، فهي تتابع مجيء عباس وذهابه الى غرفته. لا مكان للزوج الذي مات وترك ابن خاله الطالب الجامعي في رعايتها. المكان منحاز سلفا فهو بيتها، والزمان هو الليل الذي يجثم على صدرها بالأحلام. الطرف الآخر في المواجهة، في حالة فعل. الفعل سلبا هو أنه لا يدخل من الباب المفتوح ولا يقتحم الجسد المحروم. والفعل إيجاباً قد رأته نعمات من ثقب الباب وعباس مع امرأة اخرى. صارت متفرجة. انتهت المواجهة بالهزيمة.

انها مواجهات تنطوي على مرارة الهزيمة. ولكن الصراع الخفي مع الرومانسية يتضح هنا، فأدب صبري موسى الذي يستضيف العاهرات والسكارى وعاثري الحظ والمطاردين، يتعمد ان يكون هؤلاء جميعا من الناس الطيبين الفضلاء. تأملوا هذا الحاوي الذي يبتلع السيف والنار ويطلب من الحاضرين ان يربطوه بالحبال. ويطلب من امرأته ان تجمع النقود. ولكن الشرطة تحضر وتفرق المشاهدين فيمضي الناس دون ان يدفعوا قرشاً واحدا، ويبقى الرجل وحيدا يجاهد في فك الحبال «وفي الجو.. كان ما يزال يشيع ذلك الخدر اللذيذ الذي يجعلنا نحس فجأة بأن لا متاعب لدينا وان السماء راضية عنا أتمَّ الرضاء». إنها من جديد مسألة السلطة وقد انجلت فنياً عن ثلاثة مستويات، أولها ذلك المستوى المباشر الذي يمثله الشرطي وقد جاء يفرق الناس وهو اسقاط سياسي تبلور في عنوان القصة «تجمهر». ذلك ان التجمهر في وقت الازمات ممنوع بأمر الحاكم العسكري. والمفارقة ان ◁

هذا المنع ينسحب حتى على مشاهدة الحواة يلعبون لتسلية الجمهور. المكان هنا أي مكان، والزمان أي زمان، فالحكم المطلق يطلق الحدث من قيود الازمنة والامكنة ليكتسب شمولية الرمز. والمستوى الثاني هو ان الوعاء الذي مرت به الزوجة على المتفرجين عاد فارغاً. والمستوى الثالث هو ان هذا الرجل النحيل وجد نفسه بعد ان انفض الجمهور يجاهد في حل وثاقه. كان مقيداً بالحبال، والطبيعة ذاتها تشعرنا «بأن لا متاعب لدينا». الشرطي والفقر والقيود، مثلث القمع الذي يقيم تمثالا للانسان المقهور في بلادنا. سواء كان هذا الانسان هو «المومس الفاضلة (تأمل تنويعات هذا النموذج في قصة «القميص» وقصة «الساعة» وقصة «تفاح» وقصة «السكان» انها الملمح الرومانسي الذي يصارع بقية الملامح المتشابكة والمتداخلة في نسيج الحداثة الجنينية بخيوطها الواقعية واللامبالية والملتبسة جميعا.

الجدل بين الحاضر والغائب أداة لاعادة ترتيب القيم

العنصر الثاني - بعد المواجهة بين نموذجين في حالة فعل ينتهي بالهزيمة - هو المفارقة التي تتبدى لنا كالمفاجأة في منتصف القصة أو في نهايتها. ولكن لا علاقة لهذه المفاجأة باداة الفرنسي جي دي موبسان الذي كان له تأثيره المباشر على القصة المصرية في زمن محمود تيمور. المفارقة في قصص صبري موسى تنتسب الى عالم محمود البدوي الذي تأثر بكاتب لا يعرف المفاجآت، هو الروسي انطون تشيكوف. ومعنى هذا التناقض ان التفاعل بين الأجيال من ناحية، وبين الكتابة المحلية والكتابة الأجنبية يتخذ مسارات مغايرة تماماً للمنطق الرياضي. شاعرية تشيكوف الحزينة هي التي انجذبت اليها حواس محمود البدوي الذي استلهمها باضافة عنصر المفارقة اليها. هذه العملية ليست «حسبة» رياضية واعية من جانب الكاتب، ولا هي عملية ثنائية بين الكاتبين. إنها تفاعل معقد بين ثقافتين ولحظتين تاريخيتين غير متوازيتين وموهبتين غير متجانستين. وهي تختلف عن العملية الاخرى التي تمت بين محمود البدوي وصبري موسى. هذا التفاعل بين الأجيال أقل تعقيدا حتى أن أدب صبري موسى لا يتصل بشاعرية تشيكوف الحزينة من قريب أو بعيد، وانما بمدلول المفارقة عند محمود البدوي. ولكنه المدلول الذي يتخذ مساره في اطار العالم الخاص لصبري موسى، أي في علاقته بمثلث الالتزاه واللامبالاة والالتباس. هكذا «أدركت فجأة لماذا لم تخلع ملابسها امامي» (القميص)، و «نحس فجأة بأن لا متاعب لدينا» (تجمهر)، «وفجأة رأت نعمات من ثقب الباب ما رأت» (الباب). وليست هذه المفاجآت جملا سردية يحتل فيها اللفظ دلالته المفردة، وانما هي بنية داخلية في تركيب القصة ذاتها لا تستهدف دغدغة ميلودرامية لحدس القاريء، وانما تدفع مكونات الحدث الى التلاقي عند «الحافة الحرجة» التي تصوغها المفارقة. انها اذن اداة التجسيم الايحائي بالتناظر بين النموذجين البشريين، ثم التقاطع الذي ينتهي بحالة الفعل.

اما الاداة الثالثة فهي الجملة القصيرة شبه المحايدة. وقصة صبري موسى تتشكل من كتل منحوتة سرديا، يتخللها الحوار كفراغات تصل بين الكتل ولا تفرق بينها. الجملة القصيرة شبه المحايدة هي اداة النحت الذي يُترجم لغويا بنثر المقطوعات شبه المغلقة على ذاتها. انها تخلو من القصيد ومن التصوير، فالمنظور اللغوي ينطلق من الجسم المركب وليس من الرسم المسطح: نموذج بشري في حالة فعل، زمان ومكان في حالة انحياز، يستدرجان وتائر السرد الى ايقاع من المجردات كالالتزام واللامبالاة والالتباس الذي نهتدي اليه في البداية من مدخل المفارقة الدالة على هيكل الهزيمة. لا سبيل لادراك هذا المدخل من غير الجملة شبه المحايدة. وهي «شبه» محايدة باعتبار ان اللغة النقية لا مكان لها في غير المعجم. وهي «شبه» محايدة في أداء وظيفتها المضادة لانحياز الزمان والمكان والفعل. نرصد هذه المفردات: الباهت، الرمادي، الغموض، التوازي، الدخان، الفتور، الوسط، النظرة، التمتمة، المنعطف، الخطوة، النحيل، الصمت، الركود، الكلام، المنحدر، البعض، الهرب. ليس المهم في هذا الاختيار العشوائي هو دلالة الالفاظ المفردة، وانما «جذريتها» القابلة للافضاء بمعاني الحياد المختلفة لحظة ارتباطها داخل الجملة وارتباط الجملة داخل الفقرة بالسياق شبه المحايد. وهو سياق صوتي كايقاع، وسياق تشكيلي كمجموعة من المنحوتات المتصلة عبر الفراغات. اننا سنجد في هذه المفردات ألوانا وروائح وأشكالا وايقاعات وأعداد أو أسماء وأحوالاً وصفات تكتمل بالسياق شبه المحايد الذي يصل ذروته مثلا في عنوان قصة «رجل بلا تفاصيل»، او انعدام الاسماء للشخصيات أو تغييب الامان والمكان. ولكن صبري موسى يحاذر من تغييب الاصوات. أي أنه لا يسمح لشخصية ان «تنوب» عن شخصية اخرى في الفعل بأن تتقمصها او تحكي عنها. انه لا يستخدم «الصوت الغائب»، ولو كفراغ بين المقطوعات - الكتل.

لذلك كان الجدل بين الحاضر والغائب في قصص صبري موسى هو الاداة الرابعة الخاصة باعادة ترتيب القيم. فالمواجهات بين الثنائيات البشرية والتي تنتهي بالهزيمة، حافتها الحرجة هي انساق القيم التي تصوغها مجموعة المفارقات والبُنى اللغوية الوصفية شبه المحايدة. لنتأمل اختيار الكاتب للبار مكاناً للمواجهة في قصة «القناع» بين حسين افندي الزبون، ونعمات السيدة التي تداعب الجميع من مجلسها العالي حيث تقبض ثمن المشروب. الصوت الغائب هو حبيبة حسين التي تركته الى غيره، لا من أجل المال، بل لأنها أرادت ذلك. ليست المواجهة ذات الفعل بين نعمات وتلك الحبيبة، فالكاتب لا يضع الصوت الغائب في هذا المأزق. ولو انه احتاج الى تلك الحبيبة لاستحضرها كشخصية بين الشخصيات. أقول ذلك سلفاً لأن نعمات الفقيرة فتاة البار لن ترافق حسين افندي آخر الليل حين «قرر» ذلك، فقد يوحي هذا الرفض بالتقابل بينها وبين الحبيبة التي «باعته» دون السبب. «الحبيبة» في القصة لا تكاد تختلف من حيث الحضور عن زوج نعمات الذي وصفه السياق بأنه «صعلوك يبيع المخدرات» ووصفته نعمات «ما دام شاريني أبيعه ليه». الحضور في القصة لحسين افندي ونعمات، وبينهما تتم المواجهة. وفي الخلفية يتشكل الغياب من الحبيبة وزوج نعمات. انه الغياب وليس الصوتين الغائبين. والمفارقة بين قرار حسين افندي أو يقينه، ورفض نعمات لا تكتمل دلالتها الا بهذا الجدل بين الحضور والغياب. هنا يكتسب البار الدلالة القصوى للمكان، وتبرز «القيمة» من الغياب الجديد: «ذهول» حسين افندي من غير كأس. هذه القيمة الرابضة عند قاعدة المثلث الدلالي، هي التي يتركب من انساقها المقبلة ما أدعوه بالحافة الحرجة في ادب صبري موسى.

إننا لا نعرف عن «سنية» سوى انها ابنة ام مختار في قصة «بطلناه»، وأنها فتاة جميلة. على هذا النحو تصبح صوتا غائبا طالما انها محور «الكلام». كذلك «رشدي بيه ضابط المباحث»، فنحن لا نعرف عنه سوى ما ردده المنصوري القهوجي وتاجر المخدرات، وما قاله محمود العسكري. انه، هو الآخر، وعلى هذا النحو، ليس أكثر من «صوت غائب». ولكن صبري موسى الذي لا يتعامل مع الأصوات الغائبة يجعل من هاتين الشخصيتين «غيابا» يواجه حضور ابو مصطفى السماك والمنصوري القهوجي. هذان يتواجهان حول «سنية»، وقد اتضح ان المنصوري سيفوز بها. ولكن ضابط المباحث الذي يرسل العسكري الى المنصوري، يطلبها. السلطة مرة اخرى بدءاً من العربة التي ضمت الكاتب السجين (الانسان) الى الشرطي الذي يفرق المتفرجين من حول الحاوي (تجمهر) الى رشدي بيه الذي يطلب سنية من عشيقها تاجر المخدرات. التهديد لا يحتاج الى قناع. كان الصوت الحاضر لغريمه ابو مصطفى السماك قد تحداه من قبل «ما تتجوزها يا اخي». ولكن كلام ابو مصطفى «كان يرطب قلبه بالرغم من الطريقة التي كان يرقص بها شاربه باستهزاء». انه وأبو مصطفى هما الحضور في مواجهة الغياب: الحرفي، لأن رشدي بك لا نراه ولا نعرفه، والدلالي، اذا نجح رشدي في اختطاف سنية. انه الغياب الجديد الذي سبق ان وقع لحسين افندي في قصة «القناع». ولكن الكاتب لا يكرر «القيم» التي يصوغ انساقها على «الحافة الحرجة». لذلك تختلف نهاية المنصوري عن نهاية حسنين افندي، فاذا وصل زبائن المخدرات آخر الليل «وقف» المنصوري و «صاح»: «خلاص.. بطلناه خالص.. عشان ما حدش يقاله عندنا حاجة.. تصبحوا على خير». لقد أسقط السلاح من يديّ الضابط، وانضمت قيمة جديدة الى النظام الدلالي الذي أفسح مكانا جديدا بعد «البار» و «المقهى»

للحافة الحرجة في قصة «الفرح».

ولن نتابع مختلف الظواهر التي تشترك فيها أغلب القصص، وانما سنضيف من «الفرح» نموذجا للتنويعات التي يستطرد فيها الكاتب استطرادا يغني القيمة الجديدة. تتم المواجهة بين الابن والام «تمنيت في تلك اللحظة ان أقول لها كل شيء لكنني خشيت ان احطم احلامها.. لم أرغب في أن تعرف أنني خدعتها.. بالرغم من ان الفكرة ظلت مسيطرة عليّ تماما من اول الليل». السلطة هنا هي سلطة الرأي العام والقيمة الشائعة. كلمة «الخدعة» التي ينطق بها الابن في صمت هي المرادف لتغييب القيمة الجديدة. ان «الفرح» والمدعوين والزغاريد والشراب وبقية الاستعدادات لزفاف العروسين الى مخدعهما، وافتراض ما سيجري في هذا المخدع، هي النسيج الحاضر للقيمة القديمة. ولكننا نكتشف الجدل بين الحضور والغياب في حركة القصة من ذروة الحضور للغياب (باعتبار أن القيمة القديمة هي فعلا القيمة المنحدرة نحو المغيب) الى ذروة الغياب للحضور «والذي حدث بالضبط انني وسناء قد مارسنا واجباتنا قبل ان نبدأ الفرح.. وقد كنا سعيدين» نحن اذن في لحظة التقاطع بين قيمتين، فالمواجهة بين الابن والأم هي النسق الدلالي الذي يربط الغياب بالحضور ويفرق بينهما: «وقد امتلأ قلبي بالراحة لأنني اديت واجبي بلا ضجة فاضحة» و «كانوا جميعا قد صمموا على البقاء حتى النهاية.. حتى يتأكد لديهم انهم قد خلفوا وراءهم حقيقة واقعة لن يطرأ عليها أي تغيير». هذا الجدل المزدوج بين الحضور والغياب يدفع بوتائر السرد الى ملاحقة «الخدعة» حتى مكانها. لا يغدو ممكنا سوى مفاجأة الطرف الثاني في المواجهة: الأم وهياكل القيمة القديمة بالهرب من الزفة واقتحام الغرفة المخصصة لهما واغلاقها دون الآخرين جميعا. الكاتب لا يفاجيء القاريء، وانما الابن يفاجيء الام. هذه المفارقة الأشمل هي التي تنسج القيمة الجديدة، وتضعها في مكانها من «الحافة الحرجة».

ولا تعود منظومة القيمة بحاجة الى ثنائيات التناظر والتقاطع والتقابل أو التوازي، لأن مقطوعات السرد الفصيح والحوار العامي يجسم المقطوعات النحتية المتصلة عبر الفراغ في مثلث قاعدته من الالتباس وضلعاه من الالتزام واللامبالاة. وهو المثلث الذي يقيم الكاتب أعمدته من المواجهات الثنائية للنماذج البشرية في حالة فعل لا يتقمص الماضي ولا يتناسخ مع الذاكرة. ويمضي صبري موسى في بناء عمله كقصة واحدة وكمجلد من القصص التي يمتد زمان كتابتها من الخمسينات الى الثمانينات، كوحدات نحتية تنتظمها المفارقة بين زمان ومكان متحازين، متورطين سلفا في الفعل، وبين المفردات والجمل والفقرات الوصفية شبه المحايدة، والجدل المستمر بين الحضور والغياب أو بين الكتلة والفراغ. يفضي هذا التجسيم الفني الى نظام دلالي ونسق من القيم، ينبثقان كلاهما عن «هزيمة» مستمرة هي الاخرى. ولكن الهزيمة لا تخص مستوى واحدا من القيم والدلالات، وانما قد تحمل معنى السلب أو معنى الايجاب حسب الرؤية التي يتلمس الكاتب حدودها في الظلام. هذه الحدود هي التي أدعوها بالحافة الحرجة. وهي الحافة التي تلتقي عندها وتفترق رومانسية صبري موسى وواقعيته. هذا اللقاء المستحيل هو الذي يشكل الملامح الجنينية في حداثة هذا الكاتب □



Pour histoire profane de la palestine

Lotfallah Soliman

Editions La Decouverte, Paris, 1988

■ في سلسلة «الكراسات الحرة»، أصدرت دار Editions La Decouverte الفرنسية، ١٩٨٩، دراسة للكاتب والصحفي المصري (من مواليد المنصورة) لطف الله سليمان، عنوانها «نحو تاريخ علماني لفلسطين» قدمتها الدار بقولها: «ان هذه الدراسة ليست مبحثا أكاديميا آخر عن القضية الفلسطينية، بل هي - قبل كل شيء - شهادة متصفة برجاحة العقل وذات قيمة لا تعوض يدلي بها مثقف عربي تباعد دائما عن مختلف الانحيازات الغيبية ويريد الآن ان يشارك خبرته وتحليلاته مع كل أولئك الذين يريدون ان يفهموا فهما أفضل الجذور العميقة لـ «ثورة الحجارة».. وفيما يخص لطف الله سليمان، لا يمكن ان يؤدي اضفاء صبغة غيبية على وجود اسرائيل عن طريق إدخال الديانة اليهودية في المسألة الا الى رد فعل مقابل باضفاء صبغة غيبية على صراع العرب بعامة، والفلسطينيين بخاصة، مع تلك الدولة المدينّة، مع ما تفضي اليه تلك الغيبية المزدوجة، في نهاية الأمر، من جنون إلهي وبشري، وهو جنون يرفض الكاتب ان يتقبله».

التقيت لطف الله سليمان مرة واحدة في حياتي، في النصف الثاني من الأربعينات، وكنت وقتها بالجامعة، وكان هو مديرا لمكتبة النهضة بالقاهرة، وفيما قيل لي آنذاك، وكيلا لأعمال الكاتب المعروف ألبير قصيري. وكنت قد قرأت لقصيري روايته La maison de la mort certaine وانفعلت بها الى حد ترجمتها بعنوان «بيت الهلاك» وكتابة مقدمة لها أذكر انها كانت - ببراءة تلك الأيام - غاية في الحماسة. وعندما فرغت من كل ذلك، شددت الرحال من الاسكندرية الى القاهرة، كيما أناقش مسألة النشر مع لطف الله سليمان.

والذي أذكره ان الرجل اخذني رغم صغر السن وما لازمه من غش وتهيب - مأخذاً جدياً، فتفحص ترجمتي بامعان، وناقشني في المقدمة، ثم - بعد ان أغلق المكتبة - اصطحبني الى شقة بعمارة الايموبيليا للالتقاء بالمؤلف. وهناك تعرفت على المصورين أنور وفؤاد كامل، رحمهما الله، وزمرة من مثقفي وفناني الأربعينيات.

في تلك السهرة، التي أدارت رأسي، كانت - على الأرجح - بداية اهتمامي الذي بات بمرور السنين، فيما يقال لي أحيانا، حُواذاً مقيما، وفيما يقال لي، في أحيان أخرى، «ارتباطا عاطفيا»، بفلسطين. فلسبب لا يعلمه الا من ينسج خيوط أقدار البشر، فغرت في منتصف تلك السهرة فجوة ابتلعت كل الهذر والكلام عن الجنس والمعارض الفنية ومدارس فن التصوير وفضائح الوسط الأدبي والفني، وأطلت برأسها - كيما تستوعب كل ما بقي من تلك الليلة الليلاء - فلسطين التي لم تكن قد باتت بعد «فلسطين الحبيبة والأرض السليبة» لكنها - فيما دار من حديث - كانت في طريقها الى أن تصبح كذلك قبل انقضاء وقت طويل، لأسباب أيديولوجية بدت لي ليلتها مرعبة بحق.

والآن، بعد كل هذه السنين، يأتيني صوت لطف الله سليمان، وكأنه يواصل حديثا انقطع، بغير ضجيج تلك القعدة وتهريجها، والأهم من ذلك، بغير وأيديولوجياتها. وربما - دون أن يدري - وضع الناشر الفرنسي إصبعه على مكمن السر في ذلك عندما قال ان لطف الله سليمان، وهو يعيش في فرنسا منذ ١٩٦٦، «يواصل ضروب التزامه

وانفصاماته وضروب ولائه الفريدة».

فباستثناءات ميتة، يبدو أنها آخذة في التكاثر، ظلت فلسطين، بالنسبة لجيل لطف الله سليمان، وجيلي، وما بعد جيلينا من أجيال، سؤال هاملت الأبدي: «أن نكون أو لا نكـون». ظلت النصـل المغمـد في الـروح حتى المقبض، وهو نصل لن تجدي في الايهام بإمكان استلاله من غمده الحي كل الأكاذيب وأشكال الخداع، غيبية كانت أو دنيوية، وكل أنواع الخيانات القميئة المتسربلة بأردية التحضر والبراغماتية. وبغير استلاله ليس الا الموت.

وكتـاب لطف الله سليمان محاولـة جادة، متـذرعـة بالهدوء، لاستظهار مسببات اغماد ذلك النصل ومراميه وبعض مترتباته، ظل الكاتب طوالها كاظماً غيظاً.

◄ مصر والمشروع الاستراتيجي و«المملكة اليهودية»

في مقدمة كتابه، يقول لطف الله سليمان انه قد ظل هناك، في أواخر القرن العشرين، أناس وجدوا بمكنتهم ان يكتبوا تأريخاً لفلسطين واسرائيل والصراع الناشب في القوس الجنوبي الشرقي من المتوسط آخذين منطلقهم من قضية (بـالمعنى الفلسفي، أي من قول يحتمل الصدق والكـذب) رئيسية، وقضيتـين ثانـويتين، مستندين الى ثلاثتهـا، في حالات معينـة، كلها، في وقت معا، وفي حالات أخرى، فرادى، تبعا لمتطلبات الظروف السياسية في اللحظة التي يفعلون فيها ذلك.

تبعـا للقضية الـرئيسية، وهي محمـومـة ومتصفـة بالهذيان، يبدأ ذلك التاريخ بـ «وعد» معين إلهي يعطي تلك الأرض لابـراهـام وسلالته من «زوجته» ساره على حسـاب سلالته من «محظيته» هاجر، وهو «وعد» يتأكد بعـد ذلـك، فيما يخص سلالـة ابـراهـام من سارة، بـ «حلف» يعقد بين الالـه وموسى بصفته ممثلا لقبيلة كانت في نفس اللحظة التي أبرم فيها ذلك التعاقد تفضل ان تعبـد العجـل الـذهبي. أي، باختصـار، أن تلك الأرض باتت أرضا موعودة لشعب مختار، رغم ان اختياره كاد يكون رغم أنفه!

أما القضية الثانوية الأولى، فتثب وثبة خطيرة بحق، عبر ما يقـرب من عشرين قرنا لتصل الى القرن التاسع عشر رأسا وسط مذابح أوروبا الشرقية (Pogzoms) في الثمانينات من ذلك القرن، من التحول (شبه الديني) لليون بينسكر الى عقيدة القومية اليهودية، الى «انبثاقة الوعي» لدى تيودور هرتسل بـ «واقعة» القومية اليهودية التي لم يكن شاعـرا بها حتى أدركته تلك الانبثاقة، الى تأسيس الحركة الصهيونية في مؤتمر بال سنة ١٨٩٧، الى الاجتهـاد في محاولـة التنفيذ العمـلي لذلـك المعـمار الأيديولوجي من خلال أنشطة الدكتور حاييم وايزمان، مبعوث الحركة الصهيونية الى الحكومة البريطانية، وهي الأنشطة التي أثمرت وعد بالفور ١٩١٧.

وبالمقابل، نجد القضية الثانوية الثانية، التي لا رغبة لديها في أن تضرب بجذورها الا في تربة التاريخ المعاصر، آخذة منطلقها من القول بوجوب خلق «ملاذ» لـ «شعب» طالمـا اضـطـهـدتـه معـاداة السـامية لدى الأوروبيين، وبخاصة في غمار الحرب العالمية الثانية.

يقـول لطف الله سليمان ان القضية الرئيسية تظل ـ رغم طابعها الخرافي ـ هي ما يستند اليه قادة اسرائيل في خلطهم لكـل القضايا ومحاولتهم طمس تاريخ فلسطين واظهار تاريخ مدعى لاسرائيل بوصفه تاريخا أزليا سابقا على كل تاريخ، واعـلائـه بذلك على كل تحليل ومنحه مناعة من كل تساؤل. أما في مجال الاستناد الى القضيتين الثانويتين، فان تاريخ اسرائيل (بازاء اللوح الممسوح منه تاريخ فلسطين)، رغم انه تاريخ وضع كما توضع الحكاية الخرافية، يطرح ـ على أسـاس الفرضيتين ـ كما لو كان ملحـمـة صراع خاضـتـه بلا هوادة «إرادة لا تقهـر» لـ «شعب» جند نفسه لوضع حد «لشتاته» الذي استمر لألفي عام، ووضع نهاية للمظالم التي تعرض لها اليهود. وفي هذا الطرح للمسألة، يظل هناك تأكيد بأنه لم يكن إلا من قبيل المصـادفة غير المرغوبة وحدها ان ذلك الظلم الـذي ألحقه الأوروبيون باليهـود ورفعتـه عنهم الحركة الـصهيونية وقـع على عاتق شعب آخـر، هو الشعب الفلسطيني، الا انه مما يخفف من خطورة المسألة كثيرا ان ذلك الظلم الذي رفع عن كواهل اليهود وقع على كواهل أنـاس منـظور اليهم بوصفهم اكتـوبـلازم، أي جبلة خارجية، أي مادة أولى لم تتشكل كثير بعـد، وهو ما يخفف كثيرا من أهمية ذلك الحادث!

وعلى أيدي هؤلاء وأولئك، في استنادهم بظهورهم الى القضية الرئيسية والقضيتين الثانويتين، تطرح المسألة كلها بوصفها مغامرة فريدة، مغامرة «الشعب» اليهودي والرواد الصهيونيين، السلف المبـاشر والجيل الأول للقلة التي نجت من الانتحار في ماسادا، وينعي من يصورونها ذلك التصوير على العـرب، فلسـطينيين وغـير فلسطينيين، تجاهلهم لـ «اليد الممـدودة» في غمار «استعمار سلمي»، ولوذهم العنيد بمواقعهم المدانة بقوة بمعاداة السامية.

إزاء هذه الخلفية الملفقـة المفـبركـة من حكـايات أسـطورية ودعـاوى تلوى في صوغهـا أعناق الحقائق، يجري تنفيذ «مشروع استراتيجي» لا علاقة له بوعود أو عهود إلهية ولا سند قانوني أو أخلاقي له من ظلم أوقعه الأوروبيون باليهود، أو سوء معاملة استجلبه اليهود على أنفسهم من جانب الأوروبيين، فلما قرر الأوروبيون ان «يكفروا عنه» أوقعوه بالفلسطينيين.

ذلك المشروع الاستراتيجي يأخذنا لطف الله سليمان الى منـابعـه، فيقـول انـه تحدد وظهر الى الوجود باسم «المسألة الشرقية»، التي لم تكن ـ في واقع الأمر، الا عملية نقـل للمنافسات بين القوى الأوروبية الى منطقة شرق المتوسط ابان المرحلة التي كانت فرنسا آخذة خلالها في إنهاء الحرب المتقطعة بينها وبين بريطانيا بعد قرابة قرن كامل من الصراع بدأ سنة ١٧٥٠. وكانت تلك ـ لسوء طالع المنطقة ـ مرحلة اتجهت فيها أنظار الدول الأوروبية الكبرى شرقا ودخلت، جماعات وفرادى، في علاقات مع القسطنطينية تراوحت بين ممارسة أنواع الضغوط والتلويح بمختلف المغريات من خلال التفاوض سعيا الى مراكز قوة في أراضي الإمبراطورية العثمانية التي كانت آخذة في الانحلال.

ذلك السعي الى الاختراق، فيما يقوله المؤلف، غلّف بأغلفة من المثاليات. ففرنسا، التي كانت قد تحررت من «طغيان الحـرية» الـذي أزهق روحها في ظل اليعاقبة، ورفعت بافتخار بالغ لواء «حرية الحرية»، لم يكن بوسعها ان تجاهر بحقيقة مطامعها الامبريالية في شرق المتوسط. ولم تكن فرنسا قد وقعت بعد على مصطلح «الحداثة»، كما لم يكن ردريارد كبلنج قد عوى بعد متأوها من «عبء الـرجل الأبيض». واذ ذاك تساءل المتطلعون الى الجزء المشرقي من الامبراطورية العثمانية: «وما المانع من خلط الجـديد بالقـديم؟ ما المـانع من رفع لواء «حقـوق الانسان»، الذي تمخضت عنه الثورة الفرنسية، مدمجا في «حماية الأماكن المقدسة»، تلك التكئة التي تذرعت بها الجحـافـل الأوروبية في العصور الوسطى؟» وقد كان. فالاختراق تحقق وفوق رؤوس من قاموا به شعار «حماية الأماكن المقدسة والأقليات»!

وقد كان ذلك النفاق مغريا ومفيدا في الوقت ذاته. واذ فطنت روسيا القيصرية الى جدواه، سارعت باعـلان رغبتهـا في حماية أملاك الكنيسة الأرثوذكسية بالأراضي المقدسة. (وأملاك الكنيسة الأرثوذكسية هذه، هي عينها التكئة التي تذرعت بها موسكو جورباتشوف لاعادة فتح المسـارب الـدبلومـاسية مع اسرائيل!). وفعلت فرنسا المثـل، متنـاسية تجاوزات الثـورة الدموية ضد الكنيسة الكـاثـوليكية، فعـادت الابنـة الكـبرى العـاقلة لتلك الكنيسة، وأعلنت ان واجبها حماية الكاثوليك، وبخاصة الموارنـة. أما الألمان، فأعلنوا حمايتهم للبروتستانت. ويقول لطف الله ان بريطانيا كان متعينا عليها ان تجد لنفسهـا من تبسط عليه جناح حمايتها، «فبسطت ذلك الجناح على.. اليهود، الذين لم يكونوا ـ بكل تأكيد ـ قد طلبوا منها ذلك في تلك الأونة»!

ورغم تنـافسات تلك القوى الكبرى، وما بينها من خلافـات وحـزازات، فطنت الحكومات الأوروبية، في لنـدن، وسـان بطرسـبرج، وبـرلين، وفيينا، وأخيرا في باريس، أن مصـالحهـا اقتضت ان تؤمن بقـاء أراضي الامبراطورية العثمانية مفتوحة أمام غزوتها الاستعمارية، وأن ذلـك اقتضى ان تتعـاون، لا في مجرد القضاء على «المغامرة الشمولية التوسعية» لمصر في ظل محمد علي، بل وفي الـقـضــاء على أية امكـانيـة لظهـور أي تجمـع جيوبوليطيقي جديد في المنطقة مستقبلا خشية أن يكون مثـل ذلك التجمـع متمتعاً بقدر من الصلاحية للبقاء والاستمرار تفوق التجمع العثماني الذي كان قائما.

يقـول لطف الله سليمان ان المشروع الاسـتراتيجي نبتت بذرتـه وتشكـل في سياق ذلـك المنظور الأوروبي وانصب على اقامة حاجز جغرافي وبشري يقف حائلا بين مصر ومجال توسعها في آسيا.

الا انـه في حين اتجـه التفكير في باريس، وسـان بطرسبرج، وفيينا، وبرلين، وروما، الى اقامة ذلك الحاجز من كيان ديمـوغـرافي ذي أغلبية مسيحية، يوضع تحت حماية دولة أو أخرى من الدول الأوروبية الكاثوليكية، أو الارثوذكسية، او البروتستانتية، اتجه التفكير في بريطانيا الى اقامة ذلك الحاجز الجغرافي/ البشري من اليهود. ولم يقتصر ذلك التفكير على الدوائر الحاكمة، بل أثار حماسة بالغـة لدى الصحـافـة البريطانية لما وصف يومئذ باسم «المملكـة اليهودية» ووصفته صحيفة «ذي جلوب» بأنه «سيكون بمثابة ترصيع للتاج بأجمل جوهرة فيه»!

وفي تحليله لذلـك التـاريخ ـ الـذي يغفله كثيرون ـ يضع لطف الله سليمان يده باقتدار حقيقي على طبيعة وخـطورة البعـد المصري من أبعـاد ذلـك «المشروع الاستراتيجي». فهـو يركز تركيزا خاصا على التحمس البريطاني لمشروع «المملكة اليهودية» في ظل بالمرستون، ويستظهر في جذور ذلك التحمس للمشروع التوجس مما تراءى ان مصر كانت قادرة على ان تحققه في مجال تغيير موازين القـوى بالمنطقـة في ظل انـطلاقـة محمـد علي العسكـرية وطمـوحه التصنيعي، ويقول انه بمجرد ان اكتملت هزيمـة محمد علي سياسيا، سنة ١٨٤٠، خبا بريق مشروع «المملكة اليهودية»، وفتر الحماس البريطاني له، فوضع على الرف، «خاصة وأن خطر تصنيع مصر كان قد بات في خبر كان»!

وربما كان من المفيد لكثيرين من المثقفين المصريين ان يتوقفوا قليلا عند تحليل كهذا، مستبعدين من عقولهم، لبعض الوقت، ان امكن، ما رسخ (بسهولة غريبة) فيها من اعتقاد بأن فلسطين كانت مصيبة رزئت بها مصر وأنه لولا ان «أولئك الفلسطينيين الذين هم أس البلاء» باعوا أراضيهم لليهود وباتوا لاجئين باختيارهم لما حدث لمصر ما حدث لها. وربـما كان من المفيد التفكر قليلا في ان الامكانية التي رآها الآخرون كامنة لدى مصر (على النحو الذي يوقفنا عليه التحالف ضد انطلاقتها في ظل محمد علي، مهما كان الرأي في محمد علي) هي التي كانت مصيبة رزئت بها مصر وذبحت، من أجل قطع الطريق عليها، فلسطين.

◄ من الخيار البريطاني الى البزوغ الأميركي

يتتبـع لطف الله سليمان، بعـد طرحه لهذا التصور الأساسي للرغبة في احتواء الخطر المصري الذي جسده محمد علي باقامة حاجز جغرافي وبشري يقف في وجه أية امكانية لانطلاقة مصرية متجددة الى ما وراء حدودها، ما مرت به المؤامرة من تطورات، ابتداء من مذكرة هربرت صامويل الثانية، الى استصدار وعد بالفور الى مؤتمر سان ريمو ومعاهدة سيفر.

وهناك كثيرون ممن يكتبون عن تلك الأشياء يمرون بها من خارجها وكأنها حجارة صامتة او شواهد قبور. لكن المؤلف هنا ينفذ الى ما وراء الواجهة المتحجرة، فيجعل تلك الأشياء المحنطة تحيا وتتحرك، كما في وصفه الممتع لاجتماع مجلس الوزراء البريطاني يوم ٣١ اكتوبر/ تشرين الأول ١٩١٧ للنظر في المسودة التي قدمتها الحـركـة الصهيونية ليصـدر على أسـاسهـا الـوعد المشؤوم. فهو يتـوقف عند خروج السير مارك سايكس فرحا من قاعة الاجتماع ليقول لحاييم وايزمان الذي كان منتظرا خارج القـاعـة على أهبـة الاستعـداد «للتدخل اذا ما اقتضى الأمر»: «مبروك يا دكتور وايزمان. المولود ذكر!»، ثم يورد قول وايزمان انه تقبل التهنئة، ولو ان ذلك المولود الذكر لم يرقـه كثـيرا، لأنـه لم يولـد بالصورة التي كان ينتظرها. فالمسـودة التي قدمهـا كانت تتضمن النص على «قبـول حكومة صاحبة الجلالة بأن تصبح فلسطين وطنا قوميا قد أعيد انشاؤه لليهود» والتزام الحكومة البريطانية بالتشاور مع المـنظمـة الصهيونية في شأن كافـة الوسائل الكفيلة بتحقيق ذلـك، الا ان ما أقرته حكومة صاحبة الجلالة وصـدر به الـوعد في ٢ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩١٧، تحدث عن «اقامة وطن قومي للشعب اليهودي»، لا عن «اعادة انشاء» وطن ذلك شأنه، وهو ما يقول المؤلف انه كان بمثـابـة استبعـاد للاحالة التوراتية والتاريخية (التي انبنت عليها القضية الرئيسية في الطرح الصهيوني) من الصورة، وهي الاحالة التي استماتت الدكتور وايزمان في محاولة التشبث بها من خلال مساعيه التي لم تكل لاقناع الـبريطانيين باستخـدام تعبير «اعـادة انشاء» بدلا من «اقامة» ذلك «الوطن القومي». فنتيجة للتعديل «لم يعد الأمـر متعلقـا بجعـل فلسـطين وطنا قوميا لليهود أعيد أنشاؤه، بل باقامة ملاذ وطني لليهود (في) فلسطين، كما ان كل اشـارة الى المـنظمة الصهيونية ودورها محيت من النص، فوق ان النص عني بأن يؤكد وجود غير اليهود في فلسطين ويشير الى وجوب عدم المساس بحقوقهم المدنية والدينية وعني بأن يشير الى ان انشاء ذلك الوطن القومي لا يـنبـغي ان يترتب عليه المسـاس بحقـوق اليهـود وأوضاعهم السياسية في أي بلد آخر».

ويقول المؤلف ان ذلك النص الأخير بالذات أدمج في صلب الوعد ارضاء لليهود غير الصهيونيين الذين عارضوا بقوة المشروع كله خشية ان يؤثر على اوضاعهم في بريطانيا وغـيرها من الدول الأوروبية، ويضيف قائلا انه توقف عـند هذه النقـطة كيما يضع حدا للأسطورة الصهيونية القائلة بأن المنظمة الصهيونية مثلت كل يهود العالم.

غير انـه أيا كانت «النوايا» التي أوحت بها تعديلات المسودة الصهيونية، ظلت تلك النوايا، في خاتمة المطاف خاضعـة للتعـديل بدورهـا تحت وطـأة النفوذ المتعاظم للحـركـة الصهيونية، على النحو الذي نطقت به وثيقة الـدكتور ايدر: «لن يكون في فلسطين وطن الا الوطن اليهودي. لن يكون في ذلك البلد أي تشارك بين العرب واليهود، بل ستكون فيه غلبة كاملة لليهود حتى اللحظة التي يصبح عدد اليهود فيها كبيرا بالقدر الكافي.. ولذا يجب اعـطاء اليهـود الحق في حمل السـلاح في فلسطين وتحريم ذلك على العرب».

فتماما كما حدث لقرار التقسيم الذي أصدرته الأمم المتحدة متصورة انها اتخذت «موقفا عادلا» يكفل مصالح الطرفين، حدث قبلا لمحاولات اتخاذ «موقف عادل» من خلال التعـديلات التي أدخلت على المسـودة الصهيونية لوعد بالفور: أهدر النص وتآكل «الموقف العادل» تحت وطأة السطوة الصهيونية، واجتاحت المصالح الصهيونية كل ما في طريقها.

ومن تلك الصياغـات، ابتـداء من المسودة، والوعد الأسـود، و «الكتـاب الأبيض»، مرورا بتراوح «الموقف العـادل»، وسياسـة غرس أعـداد متزايدة من اليهود في فلسـطين عمـلا على تآكـل القيمـة العـددية للأغلبية العـربية، الى نشـوب الثـورة الفلسطينية سنة ١٩٣٦، ووساطة الملوك العرب، ومؤتمر المائدة المستديرة بلندن سنة ١٩٣٩، وكتـاب مكـدونالد الأبيض الذي تمخض عنه المؤتمر وصفق له القادة العرب باعتباره «انتصارا» للحق العربي رغم انه، كما يقول المؤلف، لم يعد كونه «تجسيدا باردا للمصالح الاستراتيجية التي اتخذت اسم «المملكة اليهودية»، في عهد بالمرستون، واسم «الوطن اليهودي» في وعد بالفور».

وبـازاء تلك الخلفـية، ينـاقش المـؤلف الخيارات الاسـتراتيجية للعرب واليهود، ويتوقف ـ بقدر كبير من الوعي بأهمية البلدين في المعادلة الجيوبوليطيقية بالمنطقة ـ عند الحالة في مصر، والحالة في العراق قبيل «حرب لم يكن فيها للعرب عير ولا نفير»، ثم ينتقل الى التعاملات بين الحـركـة الصهيونية والـرايخ الثـالث، واتفـاقية هعفارة (النقل) التي عقدت مع حكومة الرايخ الثالث ونظمت العـلاقـات بين الحركة الصهيونية والنازيين طوال ست سنوات، منذ عقدها سنة ١٩٣٣، وهي السنة التي وصل فيها هتلر الى الحكم، ويتوقف عند الخيار الصهيوني بين «انقـاذ اليهود (من المانيا النازية وأوروبا المحتلة بقوات الهتلرية) وبـين انشاء دولة اسرائيل»، وهو الخيار الذي أعلت فيه الصهيونية انشاء الدولة على الانقاذ (كما تشهد قضية كاستنر وغيرها). وفي ختام كل ذلك، يستعرض لطف الله سليمان ما أسماه بـ«لا مبالاة الولايات المتحدة».

◄ البعد الغائب

يكاد كتاب لطف الله سليمان ينقسم قسمين، القسم الأول منهـما هو ما تعلق بما قد نسميه بـ «المناورة» أو «المحـاولة» لوضع المشروع الصهيوني، أي المسيرة التي بدأت منـذ ما قبـل مؤتمر بال سنة ١٨٩٧، حتى نهاية الحـرب العـالمية الثـانية، والتي يـندرج تحتهـا تأسيس المـنظمة، والكتب البيضاء، ووعد بالفور، والتعاملات مع الحـركـة النازية، ومشكلة «الخيار بين الانقاذ وانشاء الـدولة»، الى آخر ما استوفاه المؤلف بحثا وتحليلا. أما القسم الثـاني، فهـو المتعلق بالتنفيذ الفعـلي، بابتـداء ◄

الاخراج الى حيز الوجود للمشروع الصهيوني الذي اكتملت أبعاده وتحددت مراميه خلال مرحلة «المحاولة».

وفي طرحه للتاريخ العلماني لذلك المشروع، لا يصل لطف الله سليمان بين المرحلتين، مرحلة الاجتهاد والاعداد، ومرحلة التنفيذ الفعلي أي بين «القوة» و «الفعل» في ذلك التاريخ. فبين المرحلتين في كتابه فجوة، او بعد غائب. وقد بدأت تلك الفجوة عند تناوله لتدارس وزارة الحرب البريطانية لمسودة المنظمة الصهيونية التي قدمها حاييم وايزمان بجلستها المنعقدة يوم ٣١ تشرين الأول/ اكتوبر ١٩١٧. والمؤلف، في مقدمة كتابه، ينذر القاريء سلفا بأنه «لا يدعي كونا مؤرخا، وأنه لذلك استخدم تعبير «نحو تاريخ» (أي «محاولة تأريخ») في عنوان كتابه. ورغم تواضعه العلمي ذاك، لا شك في ان لطف الله سليمان قدم في كتابه، بأسلوب صاف واضح وصادق، تاريخا بعيدا عن دروشة الغيبيات، يهودية وغير يهودية. فهو ـ بهذا المعيار ـ مؤرخ محمود الجهد حقا. الا ان المشكلة أنه، في محاولته «إيصال ذاكرة» الى القاريء المعاصر، فاته التركيز على أهم بعد من أبعاد موضوعه، وهو الدور الذي أعطته الحركة الصهيونية للولايات المتحدة. فالذي تقوله بوضوح أحداث التاريخ المعاصر ان المشروع الصهيوني كان حريا بأن يظل اجتهادا ومحاولة، فلا يحول الى واقع مميت، لولا استخدام الحركة الصهيونية لما لا سبيل الى تسميته الا بـ «الورقة الأميركية».

وذلك تاريخ طويل بالغ التعقيد كثير المنعطفات، لكننا يمكن ان نوجز بدايات اتضاحه في ان الحلفاء، عندما اجتمعت وزارة الحرب البريطانية للنظر في جدول أعمال كانت مسودة الحركة الصهيونية بين بنوده، وجلس خارج القاعة حاييم وايزمان ليتدخل اذا ما دعت الحاجة، كانوا واقعين في ورطة مهلكة أمام القوات الألمانية منذ سنة ١٩١٦، وهي ورطة تفاقمت بشكل خطير اثر خروج روسيا بنشوب الثورة البلشفية.

والواقع ان وزارة الحرب عندما اجتمعت في آخر تشرين الأول/ اكتوبر ١٩١٧، كانت تنظر في تنفيذ الجانب الخاص بها من تعاقد غير مكتوب عقد مع الحركة الصهيونية، وتعهدت الحركة بموجبه بادخال الولايات المتحدة الحرب لانقاذ الحلفاء من هزيمة كانت قد باتت شبه مؤكدة على الجبهة الغربية. وفي بداية الأمر، بدا تفاخر رسل الصهيونية الى الحلفاء بأن الحركة مستطيعة «إدخال الولايات المتحدة الحرب خلال أسابيع» كضرب من الجعجعة، نظرا لتصميم الرئيس الأميركي ويلسون على عدم الانجرار الى ذلك «الصراع الأوروبي». غير ان الحركة لم يطل بها الوقت قبل ان تنفذ تعهدها، فجرت ويلسون الى الكونغرس وهو يركل الهواء بساقيه ليعلن حربا على المانيا كان قد ظل رافضا الزج بالولايات المتحدة فيها. وكان ذلك في نيسان/ ابريل ١٩١٧. وفي آخر تشرين الأول/ اكتوبر من نفس السنة، وضعت مسودة الحركة الصهيونية أمام وزارة الحرب، وفي ٢ تشرين الثاني/ نوفمبر، صدر وعد بالفور.

الحديث عن اليهود المصريين من منطلق الأخوة الانسانية ضرب من التهويم

وعلى الرغم من صدور الوعد، لم تصبح فلسطين «وطنا لليهود» الا في سنة ١٩٤٧، بقرار من الجمعية العامة للأمم المتحدة، في ظل الهيمنة الأميركية على عالم كانت الولايات المتحدة قد خرجت من الحرب العالمية الثانية التي دمرت أقوى أممه منتصرة على حلفائها قبل أعدائها، متربعة على قمته.

ولقد كان المؤلف حريا بأن يخلص طرحه لتاريخ المحنة الفلسطينية من تلك الفجوة بين «القوة» و «الفعل»، أو بين «الاجتهاد» والتنفيذ، لو كان، ابتداء من محاولات وزارة الحرب معالجة مسودة وايزمان، قد ركز على ذلك البعد الغائب، وهو قدرة الحركة الصهيونية الهائلة على توجيه الأمور في الولايات المتحدة كيفما شاءت وقتما شاءت. وقد اقترب المؤلف كثيرا من ذلك الوعي بالعمق الأميركي الأهم للمشروع الصهيوني خلال تناوله لمرحلة تنفيذ المشروع بعد الحرب العالمية الثانية، لكنه فعل ذلك على طريقة كارليل التي جعلت التاريخ محصلة للأفعال والمواقف الفردية لـ «الابطال» ورجالات الدول. فهو يتساءل: «ترى هل كان دعم الولايات المتحدة السياسي لمشروع اقامة الدولة اليهودية سيصبح كاملا (كما هو الآن) لو كان الرئيس روزفلت قد عاش ليتم فترة رئاسته الثالثة في سنة ١٩٤٨؟»، ويقول ان السيناريست الصهيوني بن هخت اتهم روزفلت بـ «معاداة السامية»، ويشير الى ايفاد روزفلت لصديقه المحامي اليهودي موريس ارنست ليستطلع امكانيات القيام بجهد عالمي غايته ان يتفق على «استيعاب كل بلد لعدد معقول من اللاجئين اليهود»، كما يورد تعهد روزفلت للمرحوم الملك سعود بأنه «لن يتخذ أي قرار بشأن فلسطين قبل أن يكون قد أجرى مشاورات واسعة مع اليهود ومع العرب» وأنه «لن يفعل أبدا شيئا يكون منافيا للمصالح العربية»، ثم يقول ان روزفلت (للأسف) مات بعد أسبوع واحد من ذلك التعهد، وحل محله، رئيسا للولايات المتحدة، هاري ترومان الذي أعلن السفراء الأميركيين لدى الحكومات العربية عندما جمعهم في واشنطن للتشاور انه «آسف جدا، لكنه يُسأل أمام عدة آلاف من الناخبين اليهود الذين يتطلعون بحرارة الى نجاح الصهيونية» وأنه «ليست هناك بين ناخبيه آلاف قرينة من الناخبين العرب».

وبالطبع، ظلت «الديموقراطية» الأميركية وسطوة الناخبين تكئة جيدة للمماحكة ومسح كل الذنوب. الا ان طبيعة السطوة الماحقة لما يوصف أحيانا بـ «اللوبي الصهيوني» أضخم وأعمق غورا بكثير في بنية المؤسسة الأميركية ومراكز صنع القرار من مجرد مراعاة أي رئيس أو سياسي أو مشرع لمقتضيات ارضاء «عدة آلاف» من الناخبين اليهود.

ومن اعلان ترومان هذا، الى قرار التقسيم، عبرا بالضغوط التي تعرضت لها بريطانيا والدعم المتعاظم الذي تلقته المنظمة الصهيونية من الادارة الأميركية، كانت المسافة قصيرة للغاية، ومشحونة بالمؤشرات لكل دول العالم الشاخصة بأعينها الى نجم الولايات المتحدة الساطع فوق عالمها بأكمله، الى قرار التقسيم.

ومن ذلك الى أنشطة الهاجاناه، ومذابح دير ياسين وغيرها من أعمال الوحشية النازية التي قصد بها تسريع طرد الفلسطينيين من أراضيهم للادعاء أمام العالم (كما يقول مثقفون مصريون الآن) أنهم «تركوا أراضيهم وذهبوا» أو «باعوا أراضيهم ولجأوا»، في حين ظل الأمر كله تكرارا حرفيا للنمط الذي تحدث عنه هتلر عندما قال أن كل شعب في التاريخ تطلع الى أرض شعب آخر تعين عليه ان يخلي تلك الأرض من شعبها، بالمذابح، وبـ «الترانسفير». ومن المذابح والطرد كسياسة مؤسسية، الى المرض العربي الخبيث (الذي، كالسرطان، سيودي بالجميع في خاتمة المطاف) مرض الكراهيات العربية المتبادلة أو «الفرقة» العربية، الذي جعل الملك عبد الله، كما يذكر المؤلف، يقول لجولدا مائير في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٤٧: «ان لنا، أنت وأنا، عدوا مشتركا، هو المفتي أمين الحسيني»، ومن ذلك المرض المميت، والجهل الكامل بحقيقة الغزوة، الى حرب ١٩٤٨ التي كان محتوما ان تكون استعراضية وخائبة، الى البحث الطويل الخائب عن «السلام الذي لا سبيل الى العثور عليه»، أو «السلام الذي اعتبرته اسرائيل خطرا عليها»، الى الصدام الذي استدرجت إليه مصر مع اسرائيل لأسباب لا علاقة لها بحقيقة الخطر الذي مثلته وتمثله اسرائيل سواء بالنسبة لمصر وبقائها او بالنسبة للعالم العربي كله، وهو الصدام الذي بلغ أوجه بهزيمة ١٩٦٧. وفي الطريق، يتوقف لطف الله سليمان، ربما عن اعتقاد بـ «الأخوة الانسانية» وربما لأنه يخاطب جمهورا أوروبيا، عند «حالة اليهود المصريين»، و «حالات يهود اليمن والمغرب والعراق»، وكأن أي انتماء حقيقي الى أي بلد من تلك البلدان كان يمكن ان يقوم بالمناقضة للطبيعة الانسانية المباركة ذاتها، في وجود دولة يهودية آخذة في التسيد على المنطقة بأسرها. أو ـ كيما نجعل القول أكثر وضوحا ـ ان أي انتماء كان يمكن ان يقوم بين أي مصري يهودي وبين مصر في ظل اليقين بأن ذلك اليهودي المصري سوف يعود الى مصر، كمواطن من مواطني الدولة اليهودية، غازيا وحاكما. ذلك مناف للطبيعة الانسانية، أليس كذلك؟ وفي سياق كهذا، تظل النظرة الانسية المتفائلة (أو المصممة على التفاؤل) ضربا من التهويم.

وبازاء ذلك، يضع المؤلف قول اسحق دويتشر، قبل موته بأيام، في تموز/ يوليو ١٩٦٧، معلقا على الانتشاء المخبول بهزيمة مصر القاصمة في حزيران/ يونيو من تلك السنة: «ان النصر يمكن ان يجعلك تحفر قبرك بيدك»! وهذا مريح للنفس. لكن المرء ـ بالنظر الى كل ما هو حادث ـ يجد إغراء قويا في ان يضيف: «والهزيمة أيضا»! □

من الأصالة الى المعاصرة

أحمد محمد عطية

ناقد من مصر

«مالك الحزين»

رواية

ابراهيم أصلان

دار شهدي ـ القاهرة ١٩٨٥

■ مالك الحزين، اسم طائر معروف. وهو اسم ملهم في التراث العربي، وفي الرواية العربية المعاصرة. فقد شكل احدى حكايات «كليلة ودمنة» العربية، كما منح اسمه لرواية «مالك الحزين» التي أبدعها الروائي المصري ابراهيم أصلان. فتحقق لمالك الحزين الأصالة والمعاصرة معاً. فمن هو مالك الحزين: في الواقع، وفي التراث القديم، وفي الرواية الحديثة؟

مالك الحزين في الواقع طائر متعدد الأنواع، أكثر من ستين نوعا، ولكنها تنبثق جميعها من فصيلة واحدة، كما يقول شفيق مهدي، في كتابه «الطيور المائية في العراق والوطن العربي». (منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد ١٩٨٢، ص ٧٣ ـ ٩٠) فهناك «مالك الحزين الرمادي»، و«مالك الحزين الارجواني»، و«مالك الحزين الجبار» و«مالك الحزين البحري». وتنتشر طيور مالك الحزين في المناطق المحيطة بالمياه كالسواحل والمستنقعات، كما تغشى المساحات المائية الصغيرة والكبيرة، ساكنة أو ضحلة المياه. ويخوض «مالك الحزين» في الماء طلبا للطعام حتى يطفو جسمه ويسبح أحيانا مسافة قصيرة بحثا عن الأسماك. وعندما يشح الطعام فانه يفترس الطيور الكبيرة. وتفرخ طيور مالك الحزين في الجزر الواقعة شمالي الخليج، ومنها تنتشر في الخليج والعراق.

ويصف «شفيق مهدي» فصيلة طيور مالك الحزين قائلا ان كل شيء في هذه الفصيلة طويل. المنقار، الرقبة، الجناح والساق. وان جسمها نحيف، مضغوط الجانبين، ولكنها تبدو أكبر من حجمها بسبب ريشها الناعم الغزير. وانها عندما تطير، تمد ساقيها الى الخلف باستقامة، ومنقارها الى الأمام. وتحني رقبتها على شكل حرف « S »، وتضرب الهواء بجناحيها بقوة، فتبدو كأنها تتسلق الهواء بصعوبة عند الاقلاع. لكنها عندما تحلق في الجو، تطير طيرانا رشيقا، بسهولة تامة. أما الجناحان فكبيران بالنسبة لحجم الجسم، بينما الذيل المستدير صغير. ولهذه الفصيلة عادة الوقوف ساكنة تماما، لفترات طويلة، ثانية عنقها فوق الكتفين، مراقبة فريستها، حتى اذا اقتربت منها، اندفع المنقار اليها بدقة متناهية، وسرعة خاطفة! ولهذه الطيور دراية ماهرة بالتنبؤات الجوية، اذ تلجأ، قبيل حدوث العواصف، الى الأشجارالكبيرة، لتتقي شرها. كما أنها تميل للعزلة!

هذا هو طائر «مالك الحزين» في الواقع، وتلك هي صفاته الفريدة المميزة. ولعل أهمها ارتباطه بالمياه ووقوفه على سواحلها وشطآنها، ووقوف طيور فصيلته ساكنة متأملة لفترات طويلة، وقدرتها على التنبؤ المبكر بالعواصف والاحتماء منها بالأشجار. فهي صفات موحية، وملهمة للأدباء والفنانين قديما وحديثا. لذلك استلهمها كل من عبد الله بن المقفع في حكايات «كليلة ودمنة»، وابراهيم أصلان في روايته «مالك الحزين».

هذا هو «مالك الحزين» الواقعي. أما «مالك الحزين» التراثي فنجده في إحدى حكايات «كليلة ودمنة» العربية التي أضافها «عبد الله بن المقفع» الى الحكايات الأصلية عندما ترجمها عن اللغة الفارسية (الفهلوية). ومعروف ان كتاب «كليلة ودمنة» يتضمن حكايات هندية صيغت في قالب قصصي يبرز الحكمة بالرمز على ألسنة الحيوانات والطيور، لتعليمها للملوك والحكام. غير ان الحكايات الهندية، المنقولة عن كتاب «البنجاتنترا» أو «الاسفار الخمسة» بإضافات فولكلورية، شغلت بعض أبوب الكتاب فحسب، ثم جاءت الاضافات للكتاب عند ترجمته من اللغة السنسكريتية (الهندية) الى اللغة الفهلوية (الفارسية) ثم الى اللغة العربية بترجمة عبد الله بن المقفع، وهي ترجمة بتصرف وتعريب باضافات وصياغات عربية واسلامية تتفق مع البيئة العربية ومع الدين الاسلامي والأخلاق الاسلامية.

فقد أضاف ابن المقفع الى الكتاب عدة أبواب منها «باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين». ويذكر محمد حسن نائل المرصفي، في تقديمه المحقق «كليلة ودمنة» (طبعة مؤسسة الزين، بيروت ١٩٨٠) ان «هناك ستة أبواب لم تكن معروفة قبل الترجمة العربية: وهي مقدمة الكتاب على لسان بهنود بن سحوان المعروف بعلي بن الشاه الفارسي، وباب عرض الكتاب لابن المقفع، وباب الفحص عن أمر دمنة، وباب الناسك والضيف، وباب مالك الحزين والبسطة، وباب الحمامة والثعلب ومالك الحزين». (ص ٧) وقد فقد الأصلان، الهندي والفارسي معا، في حين حفظ العرب نصوص «كليلة ودمنة» بترجمة ابن المقفع وصياغته العربية التي عرف عنها العالم كله بكليلة ودمنة وترجمها كتابه، ونقلوا منها واستلهموها في أعمالهم الأدبية والفنية. وهذا هو فضل العرب.

ولا تتمثل الاضافات العربية لكليلة ودمنة في الترجمة أو في اضافة بعض الأبواب فحسب، ولكنها تمتد أيضا الى صميم الشكل والموضوع والأسلوب والفكر. وقد أجرى فقيد الأدب الشعبي الكبير المرحوم الدكتور عبد الحميد يونس دراسة مقارنة بين الأصل الهندي وبين النسخة العربية، ألحقها بترجمته الفريدة للبنجا تنترا (صدرت عن هيئة الكتاب المصرية في القاهرة سنة ١٩٨٠ بعنوان «الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا»)، توصل فيها الى أن الصياغة العربية للحكايات الهندية تشكل إبداعا عربيا بإضافاتها العربية الاسلامية الى النصوص الهندية، هذه الاضافات التي غايرت العمل الهندي كله وان أبقت على التفاصيل. وأوضح الدكتور عبد الحميد يونس ان وجوه الاختلاف بين الأصل الهندي والنص العربي متعددة، مثل «أن الأصل السنسكريتي انما كان موجها الى رجال يفتقرون الى الفطنة ورجاحة العقل. أما كليلة ودمنة فأحاديث موجهة الى أحد الملوك، لكي يعتصم بالوسط الذهبي في السلوك، وألا يندفع الى التهور والشطط ببساطة الحكايات والأمثال المستخلصة منها. وهذا التطور يشبه، بل يطابق الحكاية المحورية في كتاب ألف ليلة وليلة، وهي المجموعة القصصية العربية، التي كانت بمثابة البؤرة، تتجمع فيها حكايات العالم، ثم تنعكس بعد ذلك عن طريق الشعب العربي الى أوروبا متناثرة حينا ومجموعة بهذه اللغة أو تلك أحيانا». (ص ٢٢ و٢٣)

ويضيف الدكتور عبد الحميد يونس، في دراسته المقارنة الرائدة لأوجه الاختلاف بين الأصل الهندي والنص العربي، اختلاف الجو الديني والسياسي. فبينما تتعدد الالهة في الهند، يتوحد الله في الاسلام. وينعكس ذلك على أجواء الحكايات الدينية والاجتماعية والسياسية وعلى أنواع الحيوانات المختلفة بإختلاف البيئات. بل ان الاختلاف امتد ايضا الى تسمية الحيوانات وتشخيصها واستخدامها ورؤيتها للمخلوقات الخارقة أو غير المتطورة، حتى وصل الاختلاف الى إسم الكتاب، فهو في (البنجاتنترا): «كرطاكة ودمنكة» أي «ذو العواء ◁

المخيف» و«المنتصر»، بينما أطلقت النسخة العربية اسمي «كليلة ودمنة» على ابني آوى، وقد عرف العالم الكتاب بعنوانه العربي.

ولعل أهم اضافة عربية اسلامية تتمثل في تأثير شخصية ابن المقفع وثقافته الاسلامية ومعارفه الواسعة باللغات والفلسفة والمنطق، وأسلوبه البديع الواضح والسهل والموجز، في عرض الحكايات وفي تغيير أسماء الأماكن والحيوانات، مبدعا عملا عربياً يجمع بين فن الأدب وجمالية التعبير والغايات التعليمية، و «يعد من معالم الأدب العربي والأدب العالمي في وقت واحد»، كما وصفه بحق الدكتور عبد الحميد يونس.

وقد جاء ذكر «مالك الحزين»، بكتاب «كليلة ودمنة»، في باب «الحمامة والثعلب ومالك الحزين». «وهو باب من يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه». وهو الذي قيل إنه لم يرد في الأصل الهندي وانه من الاضافات الملحقة بالنسخة العربية، التي ابدعها ابن المقفع. وقد ضرب بمالك الحزين المثل على انه هو الذي ينصح غيره ولا يطبق النصيحة على نفسه، مما أورده حتفه. وتروي حكاية «مالك الحزين» التراثية الأصيلة كيف نصح «مالك الحزين» الحمامة بعدم الاستجابة لنداء الثعلب الماكر، الذي تعود ان يلتهم فراخها، ثم لم يعمل هو بالنصيحة، فوقع في مكر الثعلب ولقي مصرعه، فقال له الثعلب: «يا عدو نفسه: ترى الرأي للحمامة وتعلمها الحيلة لنفسها وتعجز عن ذلك لنفسك حتى يتمكن منك عدوك. ثم أجهز عليه وأكله». («كليلة ودمنة»، طبعة مؤسسة الزين بيروت، ص ٢٨٨) ويوصف طائر «مالك الحزين» بأنه شديد الحمق، حتى ليقال عنه انه اذا نقص الماء من حوله احجم عن الشرب حتى لا يجف فيموت بذلك ظمأ!

هذا هو مالك الحزين في التراث، أما في الرواية الحديثة فنجده عند الروائي والقصاص المصري ابراهيم اصلان، الذي استلهم روح «كليلة ودمنة» في روايته

«مالك الحزين»، فتخلى عن حيواناتها، واكتفى باتخاذ اسم احدها «مالك الحزين» عنوانا للرواية، وأقام شكلها على موال الحكاية الشعبية العربية في «كليلة ودمنة»، ورسم أهم شخصياتها «يوسف النجار» على هديها.

وكما وقف «مالك الحزين» في «كليلة ودمنة»، أمام النهر المتناقص صامتا عاجزا عن الحركة والفعل رافضا الشرب من ماء النهر بالرغم من ظمئه القاتل، كذلك فعل «يوسف النجار»، في رواية «مالك الحزين»، بتوقفه وعجزه عن الحركة والفعل والمشاركة والابداع. وتردد الرواية ذكر النهر، مع كلمات الاحباط واليأس وانهيار الاحلام.

وتتمثل الاضافة التي يقدمها ابراهيم أصلان، في استلهامه لشخصية مالك الحزين «التراثية»، في أنسنة هذه الشخصية وعصرنتها وتزويدها بمبررات موضوعية اجتماعية وسياسية لأزمتها وصمتها وحزنها. فيشير ابراهيم أصلان، في غلاف الرواية الداخلي، باستنكار، الى الحكاية المعروفة عن حمق «مالك الحزين» وموقفه الصامت الحزين من نقص الماء في النهر. ويتمثل استنكار ابراهيم أصلان في استهلاله عبارة الغلاف المحورية بكلمة «زعموا» قائلا: «لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران فاذا جفت أو غاضت استولى عليك الاسى وبقيت صامتا هكذا وحزينا». («مالك الحزين»، الطبعة الأولى، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٣، ص ١) ومن ثم يومىء الروائي الى رؤية جديدة لمالك الحزين، تلك التي يضمنها روايته الحديثة وشخصيته الحزينة «يوسف النجار». فنهجه في استلهام «كليلة ودمنة» نهج مضاد للمفهوم التراثي لمالك الحزين وأسباب حزنه وصمته. فقد نفى عنه صفة الحمق، ومع انه استقى منه اسمه وأهم ملامحه وتصرفاته، الا انه أعاد تركيبه في مركب عصري جديد يجمع بين أصالة الحكاية الشعبية العربية والشخصية التراثية وبين الهموم الاجتماعية والسياسية والانسانية المعاصرة، في إبداع روائي متخيل وواقعي ورواية حديثة تقع أحداثها في يوم واحد، ولكنها تجوس في عدة أزمنة وأمكنة عن طريق الاسترجاعات وتيار الوعي والمونولوج الداخلي وتعدد أصوات الشخصيات وتنوع رؤاها.

فمن السطور الأولى للرواية تطالعنا شخصية «يوسف النجار»، الحزين المثقف والقارىء النهم للكتب والصحف والمتابع الدقيق لكل الأحداث الخاصة والعامة التي تجري في حي امبابة الشعبي المعادل لمصر الشعبية، وفي قلب القاهرة المعادل لمصر النخبة. ونرى كيف يتلقى «يوسف النجار» الأخبار الحزينة، الخاصة والعامة، صامتا دون تعليق أو فعل أو تدخل، كما يفعل «مالك الحزين» بموقفه الصامت الحزين إزاء تناقص الماء في النهر. كذلك يقف «يوسف النجار» إزاء تتابع الأحداث إنه يقف صامتا يراقب ما يدور حوله من أحداث شخصيات، ويغوص تيار وعيه ومونولوجه الداخلي في باطنه وفي ذاكرته ليغترف من ذكرياته مع أحداث التاريخ المصري القريبة والبعيدة، ويمزج هذا كله بالأحداث الاجتماعية والسياسية في السبعينيات. وهو يتأمل ويفكر بحذر، «ويتحدث مع نفسه كثيرا دون ان يكون معه احد من الناس» (ص ٨ و٩).

وفي صمته الحزين يتابع «يوسف النجار» مشكلات وهموم شخصيات الرواية العصرية التي تتدفق في صور واقعية، من خلال مرافقته لتلك الشخصيات ومع تتابع فصول الرواية التي تأتينا في شكل الحكايات الشعبية التراثية العربية وعناوينها والنهج القصصي في «كليلة ودمنة»، بتقديم القصة من خلال القصة.

اما الهموم التي تثقل كاهل «يوسف النجار»، مالك الحزين الجديد وترزح على لسانه وقلبه وفكره، فهي هموم المجتمع المصري في السبعينيات، من مأساة الاحتلال الصهيوني لأرض الوطن وثورة الطلبة والمثقفين وأزمات الانفتاح الاستهلاكي وأحداث يناير ١٩٧٧ الى الغلاء والردة على ثورة يوليو وتهاوي كل الاحلام والآمال. هكذا يرصد «يوسف النجار» أو مالك الحزين الجديد المثقف المطلع على كل شيء، كل مآسي المجتمع المصري الحديث، في صمت المتأمل الحزين. ويصفة «الأمير عوض الله» أحد شخصيات الرواية، بأنه محب للكتب واللوحات. وقد عرضت الرواية بالتفصيل محتويات حجرته من الكتب المتراصة واللوحات وأدوات الكتابة والرسم والموسيقى، وأنه «يأتي الى المقهى في آخر الليل ويجلس وحيدا. انه يأتي ويسترخي على مقعده ويظل صامتا طول الوقت وهو ينظر الى أي شيء دون ان يقول كلمة واحدة. ممكن أن يقضي السهرة كلها هكذا. وعندما يتحدث معه أحد، يصغي اليه باهتمام بحيث يظل يتكلم حتى يلاحظ ان عينيه لا تريانه جيدا بل هي لا تريانه على الاطلاق». (ص ٥٥)

و «يوسف النجار»، مالك الحزين الجديد، اديب روائي ايضا، انه أقرب الى شخصية الروائي المؤلف ابراهيم أصلان. فهو روائي معذب بين طموحاته لأن يكتب وان يسجل كل ما يدور حوله بصدق، وبين عجزه عن هذا التعبير الكامل ويأسه من جدواه، لذا استغرقت روايته الأعوام في الكتابة وأعاد كتابتها «عشرات المرات». وهذا هو ما أفضى به ابراهيم أصلان، في حواره مع «سارة» (بمجلة «الدوحة» عدد أكتوبر ١٩٨٥) وما سجلته «سارة» أيضا في هذا الحديث، عن تطابق محتويات حجرة ابراهيم أصلان مع محتويات حجرة «يوسف النجار» المذكورة في الرواية وذلك بالاضافة الى تأريخه الوارد في آخر صفحات الرواية، بأنها كتبت في «أمبابة»، ديسمبر ١٩٧٢ - ابريل ١٩٨١»، أي أنه استغرق عشر سنوات في كتابتها.

ويمضي ابراهيم أصلان في اتباع نهج «كليلة ودمنة» القصصي، بتفريع القصة من داخل القصة، ويذكر أحداث رواية «يوسف النجار» ودمجها في سياق الرواية.

ففي صمته الحزين، يتذكر الروائي «يوسف النجار» ما سجله في صفحات روايته المستعصية، من أحاديث الطلبة والمثقفين عن الاحتلال الاسرائيلي، والشعارات المكتوبة على الجدران، والمظاهرات الكبرى في وسط

القـاهـرة، واعتصـام الـطلبة في ميدان التحرير، والصدامات مع عساكر الأمن المركزي بعصيهم ودروعهم وقنابلهم الأمريكية المسيلة للدموع، والمظاهرات الكبرى في وسط القاهرة، واعتصام الطلبة في ميدان التحرير، والصدامات مع عساكر الأمن المركزي بعصيهم ودروعهم وقنابلهم الأمريكية المسيلة للدموع، وبيان الكتاب وتجمعاتهم في مقهى «ريش»، وأناشيد المتظاهرين والمعتصمين الوطنية، واغلاق دار الأدباء في وجه الأدباء، وتحطيم كل شيء من حوله، وصمته العاجز عن المشاركة في كل هذا: «كتبت عن ذلك ولم تكتب انك حاولت ان تشاركهم ولكنك لم تقدر ان ترفع صوتك بالغناء..».

ولعل أكثر ما أحزن «يوسف النجار» هو يأسه من امكانية التغيير الاجتماعي والسياسي، ومن تحقيق الآمال والأحلام، بعد ان أوضح له صديقه «عبد القادر» «أن البلد تحولت الى مجتمع خدمات بناسها وطوبها وشجرها للقادرين والطامعين من كل مكان..» (ص ٧٤) و«ان حركات الطلاب لا تسقط الأنظمة ولكنها تضطرها الى تبديل ثيابها..» و«ان الوطن يتحول واننا سوف نكون آخر الورثة»، كذلك زاد من عزلته ومن صمته وحزنه ما رآه من لا مبالاة حيه الشعبي «أمبابة» المعادل لمصر الشعبية، بكل ما أصاب الوطن من تحولات، لذلك تجنب الخوض في الحي اللاهي «وهكذا اخذ دورة كبيرة حتى لا يلتقي بأحد». (ص ٧٨)

ويتزامن عجزه عن الكتابة وعن التعبير ويتداخل مع تحولات الردة في الوطن، ومع تفاقم الجروح التي طالته ومزقت ثيابه وأغرقتها بالدم والطين، بالرغم من موقفه السلبي الصامت غير المشارك في تلك الأحداث.

وتتصاعد أزمة «يوسف النجار» مالك الحزين الجديد، ليصل الى ذروة الاحباط واليأس والعجز عن الكتابة وعدم جدواها من جراء كل هذه التحولات في الوطن، أو النهر الذي لم يعد نفس النهر، كما يبدو في هذه العبارة المأساوية الموحية: «وتمنى ان يكتب كل شيء. نعم. لماذا لا تكتب، وتقول؟ لأنك لم تعد أنت؟ ولأن النهر لم يعد هو النهر؟ وشعر بالحزن وهو يقول نعم. لأنك لم تعد أنت. وليس نهرك هو ما ترى، ذلك المطروح مثل ماء الغسيل. تعاف اليوم ان تروي القلب، وتبل منه الريق. يرضيك ما في فمك من ملح الدموع، وطعم الخمر والعطش» (ص ١٣). فيتعمق الصمت ويترسخ الحزن و«الهدوء يتراجع كما تتراجع الاحلام». (ص ١٥٠)

هذه هي رؤية الروائي المبدع ابراهيم أصلان لامتناع» مالك الحزين الجديد، «يوسف النجار» عن الشرب من ماء النهر أو الوطن بالرغم من ظمئه، لقد عافه لقذارته من جراء ما أصابه من تحولات أفقدته كل خصائصه وكل هويته! هكذا استلهم الروائي المصري «ابراهيم أصلان» شخصية «مالك الحزين» إحدى شخصيات «كليلة ودمنة» في روايته الحديثة «مالك الحزين» وشحنها بهموم وقضايا عصرية في صياغة روائية تجمع بين أصالة الحكاية الشعبية العربية وحداثة الفن الروائي. □

جرأة الشهادة

علي بنساعود

'MESSAOUDA',
ABDELHAK SERHANE
EDITIONS du SUEIL, Paris, 1983

■ في بداية هذه القراءة نود اثارة اشكالية هامة تتعلق بأجناسية نص «مسعودة» للمبدع المغربي باللغة الفرنسية «عبد الحق سرحان».

وما حدا بنا الى ذلك هو كون مؤلفه - حسب ما هو وارد على الغلاف - يصنفه ضمن جنس الرواية رغم انه ثري من حيث المادة الأوتوبيوغرافية والمتمثلة في مجموعة عناصر أهمها:

أ - تطابق الاسم الشخصي للمؤلف واسم السارد - الشخصية المحورية (عبد الحق).

ب - كون الشخصية المحورية والمؤلف لهما نفس مسقط الرأس (أزرو) وهو نفس الفضاء الذي قضى فيه كلاهما المراحل الأولى من حياته.

ج - كون المؤلف يهدي عمله هذا الى أمه وثلاثة أطفال (لا شك أنهم أطفاله) هم: منال، هند وطارق، ويغفل أباه. وكون الشخصية المحورية (عبد الحق) تحقد على أبيها وترغب في قتله والقضاء عليه.

د - كون النص يفتتح بعبارة توجيهية (Epigraphe) مفادها أن النص سيحكي عن عذابات الأيام الخوالي (ص ٢٩، ولا شك ان الأيام المقصودة هي طفولة الشخصية التي قلنا إنها شخصية تمتلك الكثير من صفات المؤلف.

هـ - كون شخصيات النص وأفضيته الجغرافية وأحداثه مستلهمة من الواقع.

و - كون «فيليب لوجون» يعرف السيرة الذاتية بأنها «حكاية إرجاعية نثرية يحكيها شخص واقعي عن وجوده الخاص عندما يركز على حياته الفردية وخصوصا على تاريخ شخصيته»[1] وهو تعريف ينطبق على هذا النص.

ولكل ذلك نستطيع ان نعتبر هذا النص سيرة ذاتية وأن نذهب الى ان تصنيفه ضمن جنس الرواية ناتج عن تدخل بعض العوامل غير الأدبية قد تكون الأخلاق أهمها وذلك نظرا لطبيعة الأحداث المروية والمواضيع المثارة (الذات والأسرة...)

*****

التيمة المحورية لهذا النص هي تيمة الأسرة التقليدية، ولأنها تيمة مطروقة في الرواية المغربية سواء أكانت مكتوبة باللغة العربية أو باللغة الفرنسية، فقد حاول المؤلف ان يجعل نصه هذا متميزا، وذلك بتكسير الايهام بواقعيته عبر المزاوجة بين المعيش والمتخيل بين الواقعي والمحتمل وبين الكائن والممكن، كما حاول تكسير بنية الزمن بواسطة التقديم والتأخير والحذف...

اضافة الى ذلك فمحكي هذا النص يتشكل من أكثر من قصة (قصة عبد الحق، قصة الأم، قصة الفقير مولاي الطيب، قصة الأب، قصة مسعودة...) وهي قصص بعضها يتقاطع وبعضها الآخر مستقل بنفسه، وتقديمها في النص يتم عن طريق التناوب، على لسان صاحبها (قصة عبد الحق، قصة الأم، قصة مولاي الطيب)... أو على لسان أحد معارفه (قصة الأب يقدمها صديقه السي حماد، وقصة مسعودة يقدمها الطفل «عبد الحق») أي ان سارد هذا النص الذي يكره الديكتاتورية حاول ان لا يمارسها على النص - علينا، ولذلك فهو ليس كلي الحضور ولا مطلق المعرفة.

نقطة أخرى لا بد من الاشارة اليها وهي انه رغم ان المؤلف «عبد الحق سرحان» اختار الكتابة بلغة أجنبية هي اللغة الفرنسية ومخاطبة مسرود له أجنبي، فإنه مع ذلك لم يخضع كليا لهذه اللغة ولا لذلك المسرود له، حيث حاول استدراجهما معا تجاه بيئته وتجربته وذلك ما يتبدى بوضوح من خلال محاولته خلخلة اللغة الفرنسية من داخلها بتبيئتها واخصابها بفرنسة بعض التعابير العربية الفصحى او المغربية الدارجة، وهذه خصيصة تشترك فيها الكثير من الروايات المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية، وكنموذج للتعابير الواردة في هذا النص يمكن ان نشير الى ما يلي.

- Ne rentre entre l'ongle et la chair que la salete. P: 123
- Posseder la salete du monde. P: 152
- Nous sommes a dieu et nous retournerons a lui. P: 160
- Maudite soit la religion de leur meres. P: 161
- La plus grosse des noix est vide. P: 169
- La paradis est sous les pieds des meres. P: 172

من خلال متن هذا النص يتبدى لنا ان المجتمع الروائي يمكن تقسيمه الى فئتين متناقضتين:

أ ـ فئة مسيطرة قامعة ومستغلة ويمثلها الآباء ـ الرجال.

ب ـ فئة مقموعة مهمشة منبوذة ومستغلة وتتمثل في الأطفال والنساء.

فعلاقة الآباء ـ الرجال بالأطفال علاقة زجرية يحكمها قانون الأمر والنهي والعقاب، وبموجب هذه العلاقة يحرم الأطفال من ممارسة طفولتهم بحرية وتلقائية على مرأى ومسمع من آبائهم وتبقى الأزقة والشوارع وحدها المكان الملائم لممارسة ذلك.

كما ان هؤلاء الرجال، رغم طهرهم المزعوم وتعبدهم الزائف، شبقيون ومستعدون للتضحية بكل شيء من أجل تلبية نزواتهم الى درجة أنهم لا يترددون في اغتصاب الأطفال واستغلالهم جنسيا، ففقيه «المسيد» مثلا يتلذذ باجلاس الأطفال ـ تلاميذه على حجره، والأعور زوج عمة السارد ـ الشخصية يغتصب الطفل سعيد ابن الأرملة حليمة، لذلك فإن الطفل (عبد الحق) كان محترسا منهم بل إنه كان يرفض ولوج حمام الرجال لأنه لاحظ ان مؤخرات الأطفال تسيل لعاب الكبار. . .

وإضافة الى ذلك، فإن الأطفال كانوا يُستَغلون بتكليفهم بالقيام بأعمال أكبر من سنهم وخطيرة عليهم (جلب الماء ليلا من أمكنة بعيدة ومخيفة. .) أو أمرهم بالقيام بأعمال مهينة (إفراغ مِبْولية الأب ذات الروائح النتنة. . .)

اما عن علاقة الرجال بالنساء، فهي تكاد تماثل علاقتهم بالأطفال ان لم تكن أشد قسوة وأذى، حيث انهن أيضا تتعرضن للقمع والاستغلال والاذلال، فأم السارد مثلا تضرب لأتفه الأسباب بل وتمنع من الخروج من البيت، كما أن عليها ان تكون مستعدة للاستجابة لنزوات زوجها الجنسية متى أراد ذلك، دون ان يكون لها الحق في التجاوب معه، إذ ليس من حقها ان تلبي رغباتها لأنها مجرد مبولة يفرغ فيها مكبوتاته وقاذوراته حين لا يذهب الى المواخير، وهي أيضا مجرد آلة لتفريخ الأطفال والقيام بشؤون الزوج والبيت (ص ٢٦). وقد تبلغ النذالة بالزوج درجة احضار نساء أخريات الى بيته ومضاجعتهن أمام زوجته (ص ٥٤) أو أن يتعرى ويطلب منها أن تفعل مثله ولما تستجيب له يتبول عليها (ص ٥٤) ولما يملها ويرى أنها لم تعد صالحة للممارسة الجنسية يطلب منها ان تكف عن النوم بجانبه والذهاب للنوم مع أطفالها (ص ٢٦).

وكل ما سبق يتوج بترك الأسرة برمتها بعد تطليق الأم وطردها وأبناءها من البيت دون نفقة ولا معيل والارتماء في احضان المومسات حيث اللذة والنسيان.

ونتيجة كل ذلك تتولد لدى الأطفال مشاعر متباينة منها الشعور بالنقص والدونية مما يجعلهم يتمنون ان يكبروا حتى يصبحوا ذوي سلطة وبأس، وفي انتظار ذلك يتشبهون بالكبار حيث يحاولون الحصول على اللذة في سن مبكرة جدا او من نفس الجسد الذي يحصل منه الآباء على لذتهم (جسد مسعودة) وذلك بواسطة الاستمناء (ص ١٣) أو أنهم يحصلون عليها بواسطة الممارسة المثلية (اغتصاب من هم أصغر منهم أو ممارسة «النوبية») ص ١٩. كما أن رغبة الأطفال في تحدي آبائهم تجعلهم يترددون على المواخير لمضاجعة نفس النساء اللواتي يضاجعهن الآباء (عبد الحق مثلا يضاجع الموس نفسها التي يتردد عليها والده) (ص ٨٥).

وعما سلف تتولد علاقات أسروية جديدة ـ شاذة تتسم بالتحالف بين الأطفال وأمهاتهم ضد الآباء، وينشأ لديهم جميعا حقد دفين تجاههم الى درجة تمنيهم موتهم بل والعمل من أجل قتلهم.

ولأن موت والد «عبد الحق» لا يتحقق وقتله غير متيسر، فان الطفل يستعيض عن ذلك بالانتقام من فقيه «المسيد» حيث يضع له مخدرا في براد الشاي مما يفقده عقله (ص ٤١ ـ ٤٢) كما يحاول قتل القرد أو اخصاءه على الأقل لأن له حظوة متميزة لدى أبيه، ولأنه يعجز عن ذلك فهو يسممه مما يضطر أباه الى بيعه (ص ٣١).

ونظرا لأن بغض أبيه متمكن من نفسه فان كل ردود الأفعال السالفة لا تشفي غليله، ونظرا أيضا لكونه عاجزا عن قتل أبيه عمليا أو ايذائه على الأقل، فإنه يفعل ذلك في خيالاته حيث يتصوره تارة وقد غرق فتشوهت ملامحه (ص ٣٠). ويتصور تارة اخرى انه يحاكمه ويذيقه أقسى أنواع الاهانة والذل (الفصل الأخير) وفي مرحلة قصوى يتخيل نفسه وقد أدانه ونفذ فيه حكم الاعدام (ص ١٨٦).

طبعا ان كل ردود الأفعال الانتقامية السالفة الذكر تتم على مستوى الخيال والوهم، أما الواقع فيثبت عكس ذلك حيث يحافظ الأب على سطوته وجبروته وبأسه مما يفرض على الأبناء مهما كبروا ان يستمروا في الخضوع والاستسلام، وهكذا فحتى حينما يبلغ «عبد الحق» العشرين من عمره ويقرر الذهاب للانتقام من والده، آملا ان يكون هذا الأخير قد ضعف ووهنت قواه، يفاجأ بأن والده لا زال كما كان، فتتلاشى فورة غضبه وحقده فيقبل يده ويستسلم له (ص ١٨٧).

إضافة الى التيمة المحورية السالفة الذكر (تيمة الأسرة التقليدية) يلمح النص الى تيمات أخرى منها: الاستغلال الكولونيالي، تحيز القضاء، تأخر وعي الجماهير والمتمثل في الايمان بالخرافات والأساطير. . . وضحية المرأة. . .

وكل ما سبق من تيمات يقدم من منظور انتقادي يتوخى الفضح والتعرية لكنه مع ذلك يبقى منظورا ذا أفق محجوز حيث ان النص يعتقد ان الواقع ثابت وصلب لا يمكن تغييره مهما يرتق وعي الانسان ومهما تكن درجة قوته. □

سيرة ذاتية ونبش للذاكرة

محمود شـريح

«حدثني ي. س. قال»

يوسف سلامة

دار نلسن، السويد ١٩٨٨

■ يوسف سلامة في «حدثني ي. س. قال» راوية سيرته في أربع محطات أساسية: سقوط القدس عام ١٩٤٨ وحادثة الجميزة في بيروت التي أدت في نهاية المطاف الى اعتقال أنطون سعادة مؤسس الحزب القومي السوري، وانهيار بنك انترا الذي أنشأه يوسف بيدس، واختطاف المؤلف مع صديقه منير شماعة في بيروت واطلاقهما فيما بعد، حدّا هذه السيرة الذاتية نزوح ومنفى، النزوح عن القدس الى بيروت، ثم الهجرة النهائية الى السويد. لكن يوسف سلامة الذي غادر بيروت اثر خروجه من السجن بعد المحاولة الانقلابية الأولى التي قام بها أنطون سعادة لم يعرف الاستقرار، اذ انه بقي متنقلا ومهاجرا. غادر بيروت في ١٩٤٩ متجها الى جامعة شيكاغو، وأقام مع صديقه القديم ورفيقه في الحزب هشام شرابي في شقة قريبة من الجامعة، ثم التحق جوزف، وهو اسمه الشائع بين أصدقائه، الى نيويورك، فكان مراسلا لصحيفة «الجيل الجديد» التي كانت تصدر آنذاك من دمشق، وفي ١٩٥٦ التحق بجامعة جورجتاون وحاز على الدكتوراه في الفلسفة في ١٩٦٠. هذه المعلومات التفصيلية لا يوردها يوسف سلامة، بل هي من مذكرات صديقه هشام شرابي في «الجمر والرماد»، والكتاب هنا أثر هام لأنه يرصد حركة تطور الوعي القومي في أذهان المثقفين العرب بعد نكبة فلسطين، ويدون تجربة صاحبه ونضاله في صفوف الحزب القومي ومعرفته الوثيقة باطنون سعادة. منطلق يوسف سلامة التراث. عنوان سيرته محاكاة للمقامة، وسردها يتكىء على أسلوب يستفيد من تقنيات القص والتأريخ. اما الروح فتهكمية حيث يتوجب ورصينة حيث ينبغي، فالكاتب غير مدع ولا مغال. واقعي في نبش ذاكرته وبسيط في سرد حياته منذ نزوله الى حاجز القطمون ليناوب في حراسة القدس وحتى الزج به في زنزانة يوم خطفه للمقايضة به، فأنقذه خاله منير أبو فاضل رحمه الله، ونعم الخال للمساكين والضعفاء يوم

تحولت بيروت الغربية الى أمن سائب وقانون مُشاع.
السيرة رواية قصة مدينتين: القدس وبيروت، وفيهما في ان صاحبها كان شاهدا على الأحداث بين دفتي الكتاب.

في القدس يعيش مع جدته وخاله منير. والداه في المهجر الافريقي طلبا للثروة. خلال أربعين سنة شاهد والده مرتين. يروي سلامة، وعينه على التفاصيل وعلى المضحك المبكي، في آن، وحتى في أحلك اللحظات القومية لا تغيب عنه مسحة الخفة والهزل. فها هو يوسف سلامة يصف إميل الغوري في مبنى الهيئة العربية العليا في القدس في شتاء ١٩٤٨:

«نظر اليّ بتمعّن ثم وضع رأس نربيش النارجيلة في فمه واستنشق الهواء فلمعت نارُها وكركر ماؤها وعبّ الدخان في فمه فنفخه في إتجاهي نافخاً معه للحظات هومَ حياته وقال: كيف بدّنا ننقذ فلسطين؟»

أسلوب بسيط لكن عين الراوي آلة تصوير ورؤيا فاجعة في اطار ساخر.

ولا يتورع سلامة عن استخدام العامية مقرونة أحيانا بكلمة لا نقع عليها في بيان متأدّب. يلجأ الكاتب الى ذلك لوضع ذاكرته في إطارها الصحيح من تداخل السياسي بالخلقي. فها هو بعد إخلاء سبيله في عاليه من قبل رئيس الوزراء اللبناني رياض الصلح بعد وساطة مفتي القدس الحاج أمين الحسيني يذهب لمقابلة الصلح الذي:

«قابلني على عتبة بيته وهو يلبس بيجاما مقصبة بالطول وطربوشا أحمر بشرابة سوداء ثم قال: «روح عاليبت وعيّد مع العائلة. سلّم على خالك منير. ومن اليوم وطالع بلا أحزاب وبلا أكل خرا».

«لم يذكر الرسالة التي كان تلقاها من مفتي القدس الحاج أمين الحسيني والتي يطلب فيها منه إخلاء سبيلي. ولم أفهم أي عيد كان يقصد ولا أدري ما هي أنواع المأكولات التي تُقدّم في مثل هكذا أعياد».

على هذا النحو تمتزج الذكرى المحزنة بالواقع المأسوي، فلا يعرف القاريء حدودا فاصلة بين الملهاة والفاجعة، فكأنّ الواقع العربي بأسره مأساة لا يقهرها الا نقد ساخر، وإن كلّف أحيانا زهق الروح في ممالك الظلام. «الذاكرة قحبة لا تؤتمن» يقول يوسف سلامة في أكثر من موقع في حديثه، وهو في هذا يتمنى لو ان لديه طاقة على رسم معالم ماضيه بشكل أوضح مما جاء عليه كتابه، لكن سلامة في محاولته هذه يجلس الى جانب القاريء الذي يجاهد أيضا من ناحيته للوقوف على تفاصيل الهجرة عن فلسطين وأحداث بيروت عام ١٩٤٩ وتصدع اقتصاد انترا بعد عقدين، ثم فلتان الأمن في العاصمة اللبنانية. لكن هذه الفصول الأربعة في سيرة سلامة مترابطة تماما كما هي متصلة ببعضها في تسلسل شريط الأزمة العربية منذ ضياع فلسطين وحتى تفجر الصراع المذهبي على الساحة اللبنانية. لجوء سلامة الى أسلوب الهزل والسخرية والنقد اللاذع ليس إلا لتورية يأسه وقنوطه من تبدل الأوضاع في وقت قريب.

بعد خمسة وثلاثين عاما يعود يوسف سلامة الى بيروت ليفتش عن أحداث عمره الضائعة. يقصد ساحة الفرن حيث كانت شجرة خروب. الفرن في شارع الصيداني قبالة المفرق المؤدي الى شارع المكحول ثم بلس. طبعا لا أحد يذكر شجرة الخروب سوى بائع عجوز اتخذ من زاوية في ساحة الفرن ركناً له. ذلك هو أسعد ابراهيم الشاهد على تبدل أحوال الحي على مدى أربعة عقود. ما ان تنعقد صلة ود بين سلامة وابراهيم حتى يتمزق هذا الأخير بفعل متفجرة كانت تستهدف المركز الحزبي القائم الى جانب الفرن. يهرع سلامة الى الساحة وفي جيبه آلة التسجيل:

«أحد المتفرجين قال ان عملاء اسرائيل عيونهم حمراء من الفرن لأنه يمثل التعايش اللاطائفي، ولأنه مع الأيام صار اسمه فرن القوميين مع أن صاحبه ليس قوميا. وقال آخر: «بدهم يطيّروا المركز الحزبي، الزوبعة الحمراء الكبيرة المطبوعة على حيط الغرفة فوق الفرن قاهرتهم حتى ما نقول باعصتهم». وقال ثالث: «طلعت الفلّة براس هالمعتّر أسعد، صار له أربعين سنة واقف وراء عربته».

لكن، استطاع سلامة قبل الانفجار هذا ان يقف من أسعد ابراهيم على ذلك اليوم الذي شهد مصرع انطون سعادة. يروي أسعد انّ ذلك اليوم من تموز ١٩٤٩ هبّت عاصفة لم تُبق ولم تذر فاقتلعت شجرة الخروب القريبة من منزل سعادة. مع رواية أسعد قبل وفاته، ثم انقلاعه من تلك الساحة تماما كما شجرة الخروب، تتفتق ذاكرة سلامة عن أحداث الجميزة حين كان مع رفيقه هشام شرابي في صحبة مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي: تفاصيل الحياة في سجن الرمل مع عبد الله سعادة وأديب قدورة وجبران جريج ومئات القوميين، واخلاء السبيل والرحلة الى أميركا.

قصة بنك انترا يرويها سلامة بكل تفاصيلها وأسرارها، منذ تأسيس ذلك المصرف وحتى انهياره (أي من نوفمبر ١٩٥١ حتى صيف ١٩٦٦). يوسف بيدس مؤسس بنك إنترا تزوج من أخت سلامة قبل خروج الجميع من فلسطين. في ربيع ١٩٥٤ عاد سلامة الى بيروت بعد ان أسس فرعا للبنك في نيويورك. وبقي سلامة على اتصال دائم بمؤسسة انترا، صداقة وقرابة وعملا مهنيا. يرى سلامة أن بنك انترا كان يحمل في طيّاته بذور التنافس والصدام مع النظام اللبناني الذي رفض أبدا استيعاب المقدرة الفلسطينية المتميزة، ولذلك يجد الكاتب ان قصة انترا لن تكتب كاملة قبل تصدع المجتمع البطركي اللبناني المهيمن على البلاد. ورغم ذلك فإن التفاصيل الجديدة التي يوردها هذا الشاهد وثيقة أساسية في أعادة كتابة تاريخ أزمة انترا ثم انهياره.

المحطة الرئيسية الرابعة في سيرة يوسف سلامة الذاتية هي قصة اختطافه مع صديقه د. منير شماعة، ولربما كانت رواية سلامة لتفاصيل عملية اختطافه ثم اطلاقه من أجد ما وصلنا في هذا المجال في الأدب العربي الحديث، وقد غدا موضوع الخطف والارهاب السياسي والاغتيال من تراثنا المعاصر في هذه الحقبة المظلمة التي يمر فيها العالم العربي. دقائق احتجازه في قاووش صغير مع رفيقه، ثم اتضاح ملامح ما كان يحصل في الخارج، من تحرك الأحزاب الوطنية ونشاط مساعي خاله منير ابو فاضل لدى العاصمة السورية، الى حين اطلاق سلامة وشماعة ووصولهما الى منزل العلامة السيد محمد حسين فضل الله في بئر العبد في الضاحية الجنوبية من بيروت.

يستغرب القاريء عدم غياب أجواء الفكاهة والسخرية عن سيرة سلامة الذاتية وحتى في أحلك الساعات. وحتى بعد اطلاق سراحه:

«اعترفت لي زوجتي، ولأول مرة، بأنها تحبّني أكثر مما تحب قطتنا بوبو».

المأساة تنقلب ملهاة والنكتة تخبيء دهرا من الجروح المتلاحقة التي نزلت بالفرد العربي منذ فجر الاستقلال في الأربعينات، وها سلامة المناضل العتيق منذ القدس حتى بيروت، يسوّي جردة حسابات، وكأني به يقول للجميع في عهد الظلام العربي أن لا أرباح، بل خسائر فوق خسائر.

لغة السرد عند سلامة خشنة وتقترب أحيانا من العامية. خشنة لأنها تستر واقعا صلدا تسرب الى شرايينه وسط تحولات عربية انتهت الى فواجع في أكثر من قطر. وتقترب من العامية لأنه عليم بأن اللهجة «الشامية» التي يعمد اليها تحجب خلفها تراثا هائلا من القلق. كتابة سلامة تمرين في التصالح مع الذات بعد أربعة عقود من النضال على أكثر من مستوى، لكنها وفي آن تجسيد لذاتية تنسرح عن همّ عام، وردُّ اعتبار الى العربية التي تفتقر الى السير، ودعوةٌ الى أصحاب التجربة لتحويل نبض القلب وقبس الفكر الى قراءة لذيذة. □



الصلاة ليست مسروقة، ولا ترسل العقل الى المجهول

عبد الحميد قاسم

■ انتابتني الدهشة والحيرة، وأنا اقرأ مقالة: (الصلاة المسروقة) المنشورة على صفحات مجلة «الناقد»، العدد الخامس عشر ايلول/ سبتمبر ١٩٨٩، للكاتب المحترم (الصادق النيهوم) لما احتوته هذه المقالة من نفاق وتضليل، وهي تتهم الفقه الاسلامي بسرقة الصلاة.

وقبل ان اخوض غمار المناقشة، أجد نفسي متفقا معه على مؤاخذة الفقه على عدم نهجه العلمانية والعقلانية في تفسيراته التي هي بلاغة في بلاغة، ولكني اقول له ان العقل متوفر على الخصوص في العبادات كالصلاة والحج مادام المتعبد يعي ويتعقل، بل هو متحكم في ان يخضع له اثناء هذه العبادات. اما العلم فأرى انه لا يمكن ان نفسر الفقه به، بل يمكن التعامل به مع الفقه كعلاج وتجديد ووقاية لا غير كابتكار عدة اشياء من شأنها ان تطور عباداتنا، كصنع سجادة مبوصلة تعيننا على اكتشاف القبلة اينما ارتحلنا، ومكبر الصوت لايصال الاذان الى الاماكن البعيدة، والعمل على طهارة اجسادنا بوسائل علمية كالصابون، وماء جافيل بعد الاستنجاء من الحدث بالنسبة الى ايدينا التي تلمس ما علق بالاست من براز.

وكان على كاتبنا المحترم، ان يأخذ المبادرة، وينتهز الفرصة لتفسير فقهنا الاسلامي تفسيرا عقليا وعلمانيا بدل ان يقحمنا في نص متناقض مع نفسه، كبير المضاربة والقائل بان الصلاة هي [اليوغا]، فحرام عليك أيها السيد ان تقارن بينهما، فالصلاة عبادة مقدسة من فرائض الله على خلقه، وليست كاليوغا التي هي من خلق عباده، لم يتقبلها العرب، والدليل هو عدم انتشارها بين المسلمين كالصلاة، وذلك لما يتخللها من أضرار صحية على المخ تنتهي بالخلل العقلي. فإن كانت بعض حركات الصلاة تتشابه مع أقلية ضئيلة مع اوضاع اليوغا، وان كان هذا برهانك القاطع على تعريفك لليوغا بأنها هي الصلاة، فأنت قد زوّرت الحقائق وركبت عباب موج النفاق والمغالطة الظلامية الحديثة التي ترقص متداعية بين احضان المرجعية الغربية. وأحسن من هذا يكفي ان نرجع الى اقوالك المتضاربة في المقال والتي أبدأها بما يلي:

ـ ما هو دليلك على ان العرب عرفوا في لغتهم الحديثة بأن الصلاة هي اليوغا؟ وما هو المرجع الذي استندت اليه في هذا لتعريف؟

ـ ما معنى ان الانفاس، لا تنتظم ابدا، الا اذا تخلى المخ عن جميع مشاغله الحياتية، وفرّغ نفسه لتنظيم مرورها؟ في نظري ان المخ البشري اذا تخلى عن مشاغله الحياتية، فإنه يكون قد مات، وان لا فمن المستحيل ان يبعد عن نفسه جميع الهموم وكل الوساوس، فقد أثبتت تجارب المصلين، ان عقولهم تتعرض الى السهو والنسيان وقت الصلاة! فكم من مصل نادى أبناءه وهو يصلي سهوا، أو يضحك، بل منهم من ينقطع عن صلاته ويبقى قابعا في مكانه لا يفعل اي شيء تحت تأثير قهر الظروف المعيشية والمشاكل اليومية. فالمصلي كيفما كانت قدرة تحكمه في عقله لا يستطيع ان يمنع عقله من الشرود لأن ما يتعرض اليه هو شيء لا إرادي، يفوق قدرة الانسان!

ما هذا التناقض في قولك ان الخشوع ليس حالة انجذاب الى عالم آخر، فما هو اذن يا سعادة الكاتب؟ أهو تلك اليقظة التي تزعم أنها تتطلب ان يخشع الجسد، وتنتظم دقات القلب لكي يتحقق السكون المطلوب؟ انني ايها الأخ المحترم أرى ان الخشوع هو بالطبع حالة انجذاب الى عالم آخر، هو ذاك العالم الذي يكون فيه العبد واقفا بين يدي ربه، وان المصلي حينما يبدأ صلاته يكون هادئا ودقات قلبه في أشد الانتظام، وكل حالة جسده على ما يرام. وقد يظهر لي ان كاتبنا النيهوم لا يعرف الصلاة، ولا يتعاطاها، والا كيف يدعي ان رفع اليدين للتكبير اول الصلاة، حركة موجهة لافساح تجويف الصدر أمام تيار الهواء خلال الشهيق! وردا على هذا الجواب أقول له ان تكبرة الاحرام لا تؤدي بالشهيق، والا فقدت معناها وأصبحت تحاكي لعبة الكراتي، وليس اليوغا! إنها تؤدى بكل اطمئنان وسكينة وفي حالة تنفس عادية. وإذا لم يقتنع سيادته فليتوجه القبلة فيكبر ويركع ويسجد، ثم يجلس ثانياً ركبتيه الى الوراء، فسيكتشف ان كل هذه الحركات تؤدى بآداب وعفوية وخشوع تام. وعلميا أفيدك بأن الهواء المتنفس، لا يذهب الى جانبي الجسم من أربع زوايا، ولا أي مكان آخر إلا إلى الرئتين اللتين تتوليان توزيعه، وكذلك الامعاء التي يتسرب اليها عن طريق الفم بواسطة الزفير مارا من البلعوم والمعدة ثم الامعاء.

ثم أصل الى الفقرة التي تقول فيها:

اداء هذه الحركات يحتاج بالضرورة الى اغلاق العينين لأن قدرة المخ على تنظيم التنفس تتوقف أساسا على تعطيل جميع الحواس بقدر الامكان، والتي أرى ان المصلي ربما يقدر على تعطيل ذوقه ونظره، هنيهة. أما حاسة سمعه وشمه ولمسه، فلا يمكن تعطيلها، ولو قليلا من الوقت، الا اذا مات مخه. ثم ما معنى ان المصلي لا يتكلم، ولا يسمع، ولا يرى لكنه ليس غائبا عن الوعي؟ فأنا ارى ان المصلي حينما يجلس على عقبيه في وضع اللوتس كما سميته لكي يحرك اصبعه للشهادة انه يتكلم وهو يردد عباراتها ويسمع نفسه وهو منتبه لما يفعل وما يقول منجذبا فعلا نحو عالم مجهول بينه وبين خالقه فهو في نفس الوقت منجذب ومستيقظ. فالصلاة الاسلامية تؤدى بشروط اليقظة والانجذاب، أي الخشوع، وان المصلي الخاشع لا يقتله مخه، بل يرتكز على الصحة

من «الناقد» الى كتابها

■ هناك أمور «صغيرة» يهم «الناقد» أن تذكر كتّابها بها. أولها أن المجلة تحاول أن تجعل من الأدب بكل أجناسه مادة صحافية مقروءة، ومن الكتاب بكل عناوينه حدثاً صحافياً يفرض محتواه، ومن الحرية قضية غير مسلّم بها. فيصبح الأدب، مقالاً وشعراً وقصة ورأياً أمراً حيوياً يهم القارىء اللامهتم عادة بالأدب. فيصل الى كل بيت. ويناقش في كل مجلس، ويتابع في كل مقهى، ويُختلف عليه، ويتحزب حوله الناس؛ وان تجعل من القضايا الأدبية قضايا حيوية في أهمية القضايا السياسية وفي خطورتها.

و«الناقد» لا تنشر الاّ لكتّاب عرب ـ (إلا فيما ندر وبحكم اختصاص أو مرجعية الكاتب، وفي مواضيع عربية أو ذات صلة مباشرة بقضية ذات اهتمام عربي). لذلك فهي لا تنشر لكتّاب أجانب ولا تترجم لهم، وبالتالي لا تدخل حقل الترجمات الشعرية أو القصصية عن أي لغة كانت أو لأي كاتب كان. فهناك مجلات أخرى تتولى هذه المهمة. فالذي يهم «الناقد» هو ان تفرد مساحتها الشهرية المحددة بثمانين صفحة لتستوعب اكبر قدر من ابداعات الكتاب العرب الجدد ليطلق هؤلاء اصواتهم من على صفحاتها. لذلك فهي ترجو كتّابها أن يصبروا معها على ظهور المادة التي يرسلونها، لأن النشر يخضع لمقاييس التحرير الدقيقة وللظروف والضرورات الفنية لكل عدد، مؤكدة في الوقت نفسه، أن كل كاتب سينال العناية نفسها، وان كل مادة جيدة ستجد طريقها للنشر، ولا مجال للاستعجال في هذا الأمر.

ويجدر التذكير أن أي موضوع يتجاوز ٣٠٠٠ كلمة أو أربع صفحات من المجلة قد يتعرض للتأخير، وأن أي موضوع لأي كاتب يكون قد سبق نشره في مطبوعة أخرى، وتنشره «الناقد» عن عدم معرفة، سيعرض الكاتب لوقف التعامل معه فوراً. وأن أي سرقة أدبية تكتشف سيعلن عنها ويشهّر بكاتبها. وبالتالي فأن أية مادة ترسل الى «الناقد»، تكتب خصيصاً لها ولا ترسل الى صحيفة أو مجلة اخرى.

تأمل «الناقد» أن تحظى بتفهم الكاتب لظروفها وسعة صدر القارىء بها □

واليقين اللهم اذا اصابه التلف والخلل او النسيان. كما اقول لك ان المبالغة في العقل في مثل هذه الامور تقودك الى ان تصبح سلمان رشدي آخر. □

المغرب

خونة .. وأنذال. لماذا؟

علي الخليلـــي

■ ليس بين الشاعر العربي المعروف نوري الجراح، وبين الصحافي الاسرائيلي «بن درور يميني» المعلق الدائم في صحيفة «يديعوت احرونوت» الاسرائيلية، أدنى علاقة، على الاطلاق. وهما لا يعرفان بعضهما بعضا. ولم يلتقيا في أي مناسبة، رغم ان مناسبات اللقاء بين العرب والاسرائيليين كثيرة جدا، هذه الأيام، وانا على يقين ان أحدهما لم يقرأ للثاني، حرفا واحدا، مترجما للعربية او للعبرية، أو غير مترجم. ولكن شاعرنا نوري الجراح، كتب في العدد التاسع من «الناقد» آذار سنة ١٩٨٩، مقالة تحت عنوان «الشعر الذي صار حجرا» ينتقد فيه، الى درجة التخوين، ذلك الشاعر الذي «افتتح في قصيدته مقلعا للحجارة، وراح يرجم السابلة». وهو في ذلك، كما فهمت، ينتقد كل الشعراء الذين تغنوا بانتفاضة الحجارة، وبأطفال الحجارة، في فلسطيننا المحتلة، على أساس ان هذه القصيدة «لا تقدم معرفة وانما تنتج وهما..» كما قال. وبعد خمسة أشهر بالضبط، في ٢٢/٨/١٩٨٩، نشر الصحافي الاسرائيلي «بن درور يميني» مقالة له في صحيفته «يديعوت احرونوت» أوسع الصحف الاسرائيلية انتشارا، تحت عنوان «أنذال في خدمة الانتفاضة»، ينتقد فيها، بشدة متناهية - ولكن دون الوصول الى القاء القاب الخيانة على أحد - كل أولئك الذين تغنوا برومانسية حالمة بأطفال الحجارة وبطولاتهم. وقال بالنص، وفي مطلع جملته الأولى: «أطفال الحجارة، هكذا أسموهم في العالم العربي، وبالغوا في سرد بطولاتهم..»، ثم قال: «تحدثوا عن العربي الجديد، العزيز، الشجاع، الذي لا يعرف الخوف، ويقف مكشوف الصدر أمام الرشاش وقنبلة الغاز..» حتى قال: «.. هؤلاء الأبطال العظام، الذين تكبد كبار الشعراء العرب عناء الكتابة عنه.. هم أنذال، أنذال، أنذال» كررها الصحافي الاسرائيلي ثلاث مرات، لأنهم بالنسبة له، هم ومن كتب عنهم - ولن تفيد الرومانسية حسب قوله، عن الأطفال والشبان الشجعان - قتلة ومجرمون وأعداء قساة جدا.

لا علاقة لنوري الجراح بذلك. فهو كشاعر عربي مجدد، ويقظ لمفاهيم الحداثة في السياق العربي كله، كان يحرص عبر مقالته، على دفع الشاعر العربي، نحو هذه المفاهيم بالذات. ولكن العلاقة «نشبت» رغم ذلك! فالنذالة التي يراها الكاتب الاسرائيلي، وان جاءت عبر مقياس سياسي - عسكري بحت، كانت الخيانة أيضا قد جاءت في رؤية نوري الجراح في الموضوع ذاته، عبر مقياس سياسي - ولا أدري ان كان عسكريا أيضا -!

كيف؟ ان نوري الجراح يرفض قصيدة الانتفاضة باعتبارها في وصفها الراهن مجرد «وهم». كذلك الكاتب الاسرائيلي بن درور يميني يرفضها للاعتبار نفسه؟! وحتى أعزز علامات التساؤل والتعجب في نهايات هذه الجمل والفقرات، أؤكد لكم معرفتي المسبقة، أن «هدف» نوري الجراح يختلف - شكلا ومضمونا، وقلبا وقالبا - عن هدف بن درور يميني. فالصحافي الاسرائيلي يحرض جيشه بجنوده وضباطه وجنرالاته، ويحرض مجتمعه كله، على قتل اولئك الاطفال، لأنهم «أعداء قساة»، وليسوا «موضوع غزل للرومانسية والبطولة». وهو تحريض مستمر لقمع الانتفاضة وسحقها. أما نوري الجراح، فانه يهدف الى تحريض قرائه، وتحريض مجتمعه كله، ضد أولئك الشعراء الخونة، وضد اولئك المسؤولين عن «الرواج المبارك للرداءة».. الخ، ضد الثقافة العربية التي تتمثل بهذه «الحرية الداهمة للغوغاء».

«الغوغاء»؟! أي رعب؟ اي ارهاب فكري تقشعر له الأبدان فعلا؟ ان تحريض نوري الجراح أشد قسوة، وفظاعة، من تحريض بن درور يميني. فهو تحريض عربي لقتل الانتشار العربي الواسع الذي حققته الانتفاضة، ولقتل الانسان العربي الذي أعطى جهد استطاعته - فمن لم يستطع فبلسانه - للانتفاضة.

لماذا يا نوري الجراح؟ ان الحداثة لا تعني قطع الألسن الطيبة الحميدة التي تغنت - لأول مرة - ببطولة شعب عربي أعزل ضد أعتى ترسانة عسكرية في المنطقة. ولم تتغن كالعادة، ببطولة سلطة ما. ولكن الغناء ملعون، ملعون؟ طيب! الحداثة في الشعر شيء، وهذا الغناء شيء آخر تماما. طيب. لا علاقة له بالشعر، مثلا؟ سمه كما تشاء. ولكن حرصك الشديد على الانتفاضة، في صيحتك الضد «برافو انتفاضة»، دفع بك الى الهاوية فعلا. لك ان تصرخ: «انقذونا من هذا الشعر»، أنت حر. الا انك مطالب، كمثقف عربي، أن تحمي آلية الابداع الاعلامي لمصلحة الانتفاضة أولا. وفي درجة ثانية، يأتي الشعر. والا، فليكن هذا المبارك الركيك كله في خدمة الانتفاضة، طالما لم يتوافر بعد، ذلك المبارك الناضج الحديث العظيم كله في خدمة الانتفاضة.

المسافة بينك، يا صديقنا الغالي نوري الجراح، وبين بن درور يميني، تقصر كثيرا، لا برغبة منك، ولا بوعي منه، وضد ادراكنا جميعا. الا ان الطريق الى جهنم، كما قالوا، مفروشة بالنيات الطيبة دائما. وأنت نيتك طيبة. وقد آلمتنا كثيرا، بقدر ما أسعدتنا قصائدك، بطيبتها وبساطتها. □

القدس

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ - ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office as a Newspaper